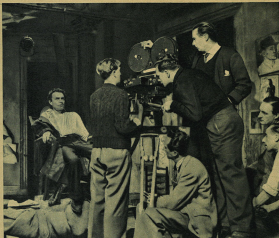
GREER GARSON zyskała wielką sławę w filmach „Mrs Miniver" i „Pani Curie"

Fotos roboczy w czasie nakręcania filmu „Niepotrzebni mogą odejść". Na krześle James Mason, z ręką na kamerze reżyser Carol Reed.

W filmie „Niepotrzebni mogą odejść" Robert Newton gra rolę malarza, który tworzy obrazy niesamowite. **Jeden z najciekawszych fotosów z tego filmu.**

NA SZEROKIE WODY

Widzieliśmy dotychczas w Polsce dwie fale filmów brytyjskich. Jedna z nich doszła do nas jeszcze przed wojną. Były to filmy znakomitego producenta Aleksandra Kordy. Filmy jego osiągnęły wysoki poziom, czego najlepszym dowodem są takie dzieła jak „Henryk VIII", „Katarzyna Wielka", „Dama z portretu". Jednak filmy te, mimo najgorętszego przyjęcia, które zgotowali im fachowcy filmowi i recenzenci, przeważnie nie miały powodzenia. Były istotnie zbyt mało filmowe, w dużym stopniu przeciążone dialogami i traktowane chwilami ze zbytnią flegmą, nie odpowiadającą publiczności przyzwyczajonej do tempa filmów amerykańskich.

Druga fala dotarła do nas krótko po zakończeniu wojny. Były to filmy z ostatnich lat, nastawione niemal wyłącznie na wykazanie wysiłku wojennego Wielkiej Brytanii i państw blisko z Anglią związanych. Oddźwięk, jaki wywołały one w społeczeństwie polskim, był dość różny. Przeważnie podkreślano wysoki poziom techniczny tych filmów, natomiast tematyka budziła mniejsze zainteresowanie. Niektóre z nich, jak „Piękna płeć", „A imię ich milion" i „Płomień nie zgasł" mogły służyć jako przykłady dobrej propagandy filmowej w okresie wojennym. Dla nas były już nieco przebrzmiałe i nie wywoływały większego wrażenia.

Nie ulega wątpliwości, że produkcja brytyjska przy ogromnym wzroście ilościowym nie mogła zadowolić się tematami związanymi z lokalnymi zagadnieniami Anglii. Tuż po wojnie zaczęto szukać nowych tematów i różniczkować produkcję brytyjską, co dało pozytywne rezultaty. Najlepszym dowodem tego jest fakt, że w 1946 roku aż 30 filmów brytyjskich sprzedano do Stanów Zjednoczonych. Minister Handlu sir Stafford Cripps spodziewa się, że do roku 1948 ilość ta podniesie się do osiemdziesięciu filmów rocznie.

Na podstawie nowej umowy polsko-brytyjskiej ujrzymy dwadzieścia spośród tych filmów. Czego możemy się po nich spodziewać?

Producenci brytyjscy z J. A. Rankiem na czele wyszli z założeń jak najbardziej handlowych. 20 razy więcej filmów amerykańskich wyświetla się w Wielkiej Brytanii niż angielskich w Ameryce. Bilans handlowy Wielkiej Brytanii jest ujemny. W Izbie Gmin podnoszono wielokrotnie zarzuty przeciwko wydawaniu pieniędzy na zakup filmów amerykańskich. Rank odpowiedział jednak, że walka na tym polu nie da rezultatu, gdyż publiczność lubi filmy amerykańskie, trzeba natomiast produkować takie i tyle filmów brytyjskich, aby uzyskać równowagę.

Idąc w myśl tych założeń, Rank skupił w swoim koncernie prawie wszystkich najwybitniejszych realizatorów angielskich, zakontraktował reżyserów z Francji i Ameryki, zapewnił sobie udział najlepszych angielskich gwiazd filmowych oraz — co może najważniejsze — zwerbował najbardziej znanych scenarzystów.

Z tych względów tematyka filmów brytyjskich została znacznie rozszerzona.

Producenci brytyjscy nie znaleźli jeszcze własnego stylu, naśladują dobre wzory zagraniczne, chcąc raczej zbliżyć filmy brytyjskie do różnorodnej tematyki filmów amerykańskich czy francuskich i zdobywając w ten sposób istotnie coraz więcej uznania w świecie. Niemniej należy przypuszczać, że najlepszą propagandą dla każdego kraju są filmy, które w swym ujęciu noszą piętno dobrego i indywidualnego stylu. Ten styl trzeba sobie jednak wyrobić. Filmy brytyjskie potrafiły już wyzwolić się z maniery powolności i rozwlekłości, lecz brak im jeszcze właściwego i typowego oblicza, które tak łatwo pozwala nam sklasyfikować film, jako „radziecki", „amerykański" czy „francuski".

W 1946 roku film brytyjski po raz pierwszy wypłynął na szerokie wody. Najbliższe lata wykażą, czy potrafi zaskarbić sobie sympatię i uznanie publiczności. (B.)

CHAPLIN, LANG I ICH NOWE FILMY

Virginia Grey pisze:

Hollywood, w kwietniu.

Wielbiciele Charlie Chaplina będą mieć niebawem nową okazję ujrzenia go na ekranie. Niedawno ukończył on swój pierwszy od czasu „Dyktatora" film, w którym wraca do stylu komedii społecznej. Tytuł *„Monsieur Verdoux"*. Jest to film oparty na autentycznej historii francuskiego sinobrodego, wielokrotnego mordercy — Landru. Jeżeli można przyjąć, że wybitni ludzie zapewniają powstanie dobrego filmu, to ten obraz powinien być arcydziełem. Najinteligentniejszy amerykański reżyser Orson Welles, znany z filmu „Obywatel Kane", mąż głośnej Rity Hayworth, sprzedał wielkiemu aktorowi pomysł scenariusza mniej więcej 6 lat temu.

Amerykańscy kapitaliści starają się jednak zdyskredytować ten film, gdyż Chaplin nie tai, że będzie on ostro skierowany przeciwko systemowi kapitalistycznemu.

Oto co mówi Chaplin o swym nowym filmie:

„Gram rolę masowego mordercy. Zaczynam karierę jako zwykły urzędnik bankowy, pedant i szanowany obywatel, pochodzący z mieszczaństwa. Kryzys roku 1930 spowodował, że straciłem posadę. Mam żonę i dzieci, które kocham i muszę je utrzymać. Zaczynam swój „business" od kolejnego poślubiania rozmaitych kobiet i zabijania ich dla pieniędzy.

Jestem właściwie człowiekiem głęboko moralnym. Z tymi kobietami nic mnie nie łączy. Nienawidzę tej mojej nowej pracy i nie ma śladu lubieżności w mym zachowaniu.

Nie cierpię tych kobiet, nienawidzę ich wulgarności, ich ciasnych horyzontów, ich niewyrobionego gustu w dziedzinie estetyki.

Dzięki takiemu procederowi zarabiam na życie i choć go nie cierpię, pragnę jednak, aby to co robię, wypadało jak najlepiej — przeto wzoruję się na dawnych, klasycznych bohaterach.

Cenzura nie może mieć zastrzeżeń. Żadna z kobiet, z którymi żenię się po to, by je zabijać, nie rozbudza mych uczuć z wyjątkiem mej prawdziwej żony, którą gra Mady Correll. Uważam, że film ma wartość moralną. Von Clausewitz powiedział, że wojna jest logiczną konsekwencją dyplomacji — pan Verdoux jest przekonany, że morderstwo jest logicznym wynikiem sprzecznych interesów ludzkich w ustroju kapitalistycznym.

To właśnie zwraca uwagę na ciężar gatunkowy czasów, w których żyjemy. Z kataklizmu wychodzą właśnie tacy ludzie jak mój bohater. Jest on typowym przykładem chorób psychicznych, spowodowanych kryzysem światowym.

Monsieur Verdoux — to człowiek, którego właściwe cele życiowe zostały udaremnione, jest zgorzkniały i wreszcie staje się zupełnym pesymistą. Ale nigdy nie popada w chorobę (manię) i film w żadnym wypadku nie może być nazwany „maniakalnym".

W „Monsieur Verdoux" — kończy Chaplin — znajdujemy to samo ujęcie, które zastosowałem w komedii „Gorączka złota": w odpowiednich okolicznościach nawet morderstwa mogą być komiczne."

*

Nie ulega wątpliwości, że Charlie Chaplin będzie miał kolosalne trudności z wyświetlaniem swego nowego filmu na ekranach amerykańskich. Znany obrońca szarego człowieka Upton Sinclair — autor „Nafty" i „Węgla" — jest głęboko zaskoczony tym, że wielcy kapitaliści chcą nagle bronić „szarego widza" przed niemoralnym wpływem filmu. „Monsieur Verdoux" został już okrzyczany jako amoralny i niebezpieczny dla istniejącego prawa i porządku. W opinii wielkich kapitalistów St. Zjednoczonych film o morderstwach masowych w komediowym stylu spowoduje falę morderstw w kraju. Zbliża się nowy kryzys ekonomiczny, a przykład pana Verdoux może znaleźć zbyt gorliwych naśladowców.

Przewiduję niebawem bardzo ostre starcie. Nie chodzi tu, oczywiście, o sprawę zajęcia postawy moralnej wobec morderstwa, ale o bitwę kapitału przeciwko ukazanym na filmie najgroźniejszym konsekwencjom systemu kapitalistycznego. Czy amerykańska cenzura podejdzie do tego zagadnienia w sposób inteligentny — zobaczymy w najbliższej przyszłości. Jedno jest pewne, że „Monsieur Verdoux" będzie nowym etapem w karierze Chaplina i podniesie znaczenie filmu amerykańskiego, niezależnie od tego, co się z nim stanie w samych Stanach Zjednoczonych.

Na pierwszy rzut oka między filmami „Monsieur Verdoux" i „Cloak and Dagger" (Mord kapturowy) nie ma żadnego podobieństwa, gdyż ten ostatni jest historią szpiegowską, nakręconą według znanego

Gary Cooper, popularny artysta filmowy w roli głównej w filmie „Mord kapturowy".

schematu, z Gary Cooperem i Lilli Palmer w rolach głównych. Celem alianckiej akcji szpiegowskiej jest uzyskanie informacji o postępach prac nad bronią atomową we Włoszech. Przeciwnikiem szpiegów anglosaskich jest Gestapo, terenem akcji: Szwajcaria i Włochy za czasów Mussoliniego.

Z Anglii napływają ostatnio silne protesty przeciwko temu filmowi. Londyn żali się, że na wspólnym anglo-amerykańskim froncie Brytyjczycy reprezentowani są na ekranie przez 5 minut w ciągu 2 godzin trwania filmu.

Wytwórnia B-ci Warner, która wyprodukowała „Cloak and Dagger", nie ma szczęścia w Anglii, gdyż nie jest to pierwszy zakwestionowany obraz. My, Amerykanie, doceniamy i podziwiamy bohaterską postawę Anglii w roku 1940, jak i podczas wojny, ale sądzimy, że wrażliwość brytyjska na pytanie kto wygrał wojnę, idzie już za daleko. Na przykład ZSRR nie jest prawie nigdy wymienione w brytyjskich i amerykańskich filmach wojennych, ale czy z tego powodu ktokolwiek kwestionuje decydujący wkład Rosji Radzieckiej w zwycięstwo?

Jeśli każdy film awanturniczo-wojenny ma ukazywać całemu światu udział Wielkiej Brytanii w wojnie, to publiczność amerykańska na pewno ucieknie z kin. Brytyjscy widzowie (i krytycy) zapominają, że amerykańskie filmy produkowane są głównie dla Ameryki, która stanowi najpoważniejszy rynek filmowy i że tutejsza publiczność jest amerykańska. Ameryka łacińska też jest bardzo nieprzychylna dla propagandy brytyjskiej, a wielki kapitał nigdzie nie jest aż tak altruistycznie nastawiony, aby propagować cudze sprawy.

Fritz Lang, reżyser filmu „Cloak and Dagger" jest znany od dawna z wybitnych filmów. Jego pierwszym wielkim sukcesem było „Przeznaczenie" w roku 1921, a od tego czasu Lang zawsze tworzył obrazy wysokiej klasy.

Lang przyjechał do Hollywood jako uciekinier przed terrorem hitlerowskim mniej więcej 15 lat temu i jest może jedynym europejskim reżyserem, który poczuł się u nas natychmiast jak w domu.

Sądzę, że stało się to dlatego, iż autor „Nibelungów", „Metropolis", „Dra Mabuse" — był specjalistą od filmów w pewnym sensie sensacyjnych. Pogoń, okrucieństwo i morderstwa są na porządku dziennym tak w Ameryce jak i w Niemczech.

Lang, ofiara niemieckich prześladowań i okrucieństw, darzy współczuciem wszelkich uciekinierów, co znajduje wyraz w jego filmach. I tu właśnie leży punkt styczności między „Monsieur Verdoux" i „Cloak and Dagger", gdyż tak samo głównym tematem Chaplina jest najczęściej współczucie z pokrzywdzonymi.

Pomijając te podobieństwa, „Cloak and Dagger"

Czy można poznać w tym przyzwoicie wyglądającym mieszczaninie Charlie Chaplina? A jednak jest to jego nowa charakteryzacja w filmie „Monsieur Verdoux".

nakręcony jest według znanego schematu. Ale stare chwyty są pomysłowo odświeżone. I tu mamy takie momenty, jak tajemnicze pogonie, pogoń dziecka za staczającą się piłką, która zatrzymuje się u nóg trupa itp. Oczywiście, że nie te same wypadki, lecz okres, w którym się one dzieją; nie sceny oddzielne ale ich umiejętna selekcja i powiązanie — tworzą film i stanowią o jego wartości.

Podoba mi się ten film głównie z jednego powodu: Lang, wyszkolony architekt i malarz, traktuje malarsko swe kompozycje dramatyczne. Np. ciężarówka zatrzymana na zablokowanej drodze i sylwetki wartowników, widziane przez szyby zalane siekącym deszczem. Kamera podąża za obiektem, to przystaje, to znów wbrew oczekiwaniom publiczności powstrzymuje się przed filmowaniem najciekawszych momentów.

Lang widzi akcję dramatu oczyma malarza i dzięki temu osiąga znakomite efekty plastyczne. Tylko wtedy, gdy scenarzysta, reżyser i dekorator współpracują ze sobą harmonijnie, jak przy filmie „Cloak and Dagger" może powstać dzieło filmowe o dużych wartościach artystycznych.

Virginia Grey

WIECZORY P

I. SZOPEN W „FOLI

TEKST I ILUSTRACJE JAN MARCIN SZANCER

...Przede mną siedziała dama z wypchaną papugą na kapeluszu...

Orient-Express" walił jak opętany,
to spóźnił się o 17 godzin. Wysiad
w mroczny, zimowy wieczór na
de l'Est. Była niedziela, więc nie
taksówek. Zszedłem do metro. Tu przynaj
jest jasno i ciepło i... plakaty, olbrzymi
katy,- wykrzykujące wielkimi literami t
nazwiska: Marcel Carné, Louis Jouvet,
Louis Barrault... W najbliższym kiosku
łem program widowisk „Une semaine de P
i zdrętwiałem. Od czego tu zacząć, żeby
zmarnować czasu, żeby bodaj najważni
wybrać, tak jakoś inteligentnie...

Nie wiem doprawdy jak się to stało, ż
długich rozważaniach siedziałem pierws
wieczora w „Folies Bergères". Tradycja?
wizm? Śladami ojców i dziadów na Montm

Nic się nie zmieniło, tylko może st
pióra pokrył pył czasu, a biedne nagie s
stki postarzały się nieznacznie o kilkan
lat. A zresztą parada nóg, nieprawdopo
nych krynolin, chaos, z którego nic się ni
mięta już po kilku minutach... Stop!!!
przecież jeden numer i to w kilku odsło
numer, którego nigdy chyba nie zapomnę
więc, kostiumy rokoko(?), Trzecie Cesarstw
barok(?), styl „Folies Bergères". Jakieś
patyczne damy mówią coś o młodym mu
którego wszystkie kochają: to Szopen.

...Szopen w natchnieniu gania po scenie.., fortepian gra dalej sam...

PARYSKIE

ES BERGERES”

W drugiej odsłonie sam Szopen akompaniuje smętnej hrabinie, która śpiewa „Żal”.

W trzeciej odsłonie... Nic! Tutaj trzeba by pióra na miarę Fidiasza lub Wiecha, żeby opisać to „co zaszło”. Otóż... mrok rozświetlony chybotliwym migotaniem kandelabra (ładnie powiedział, co?) — przy wyżej wspomnianym świetle gra Szopen na fortepianie — widmo. Z mroku wyłaniają się nasze golusińskie uwodzicielki i pląsają tam i sam, zbliżając się nieznacznie do Szopena. Szopen nie wytrzymuje nerwowo, zrywa się od fortepianu i dalej w pląsy z nagusami.

„I co my widziem?”

Szopen w natchnieniu zapomniał spodni i gania po scenie w jägerowskich trykotach. — Ale na sali nikt się nie śmieje. Taki tam mają kult dla Szopena. A fortepian gra dalej sam — widać elektryczny.

Na drugi dzień miałem wyrzuty sumienia. Nie, tak nie można włóczyć się po music-hallach. Trzeba coś poważnie, uroczyście, na przykład „Comédie Française”. Będzie nudno, ale potem w Łodzi opowiem, że byłem, nie zaniedbałem, nie pominąłem.

Jakież czekało mnie rozczarowanie! Przedstawienie było świetne, proste i wesołe. Widziałem w Polsce kilkakrotnie „Wesele Figara”, ale nigdy nie zdawałem sobie sprawy, że to jest naprawdę komedia. Nasze inscenizacje jakoś zawsze zatrącały „Kordianem” czy „Nieboską komedią”. W Komedii Francuskiej nikt nie celebruje słów, nikt nie uosabia „Figara” jako tragicznego symbolu rewolucji. Bo rewolucja w Paryżu nie jest pojęciem tragicznym, jest żywiołem. Dziś jeszcze w małym kabareciku „Oubliette”, gdzie ukostiumowani artyści kelnerzy śpiewają słabo francuskie piosenki, pokazuje się ciekawym turystom autentyczną gilotynę, objaśniając filuternie jej mechanizm dowcipnymi uwagami: „Dzisiaj oczywiście wszystko jest lepiej urządzone, ale ta staruszka także zrobiła swoje...”

Tak więc „Wesele Figara”, prolog wielkiej rewolucji — grane jest z uśmiechem. — Dekoracje i kostiumy przeniesione żywcem z obrazów Goyi, kapitalne w zestawieniach złota, czerni i szarego błękitu. Co tu gadać... cudo! Odsapnąłem, więc nie jest tak źle z tym Paryżem, jak mi to opowiadali co znamienitsi łódzcy literaci.

Trzeciego wieczora, aby uzupełnić ten cocktail wrażeń, poszedłem do kina na tyle razy opisywaną i tak reklamowaną „Fantazję” Disney'a.

Zmarzłem na kość, bo kino nieopalane, dobrze jeszcze, że można palić papierosy. Przede mną siedziała dama z wypchaną papugą na kapeluszu w kształcie ogródka róż wielkości sporego półmiska. — Przesiadłem się, żeby zobaczyć film, ale pożałowałem tego.

Na ekranie migały w rytm muzyki kolorowe centki, zygzaki, padał deszcz iskier, przelewały się fale, co wybitnie przeszkadzało słuchaniu muzyki i paskudnie męczyło oczy.

Dopiero, kiedy pokazano „Symfonię pastoralną” Beethovena, sytuacja się wyjaśniła. Śliczne centaurzyce pudrują sobie noski i malują usta, potem zrywają kwiaty i wiją wieńce dla swoich amantów — centaurów, rżących niespokojnie, potem jeszcze Sylen i święto winobrania... Wiadomo! Disney jak Disney, ale po co Beethoven?

Widocznie tam w Ameryce mają także kult dla klasycznej muzyki. Co się działo dalej, trzeba by długo opisywać. Do muzyki Mussorgskiego tańczyły upiory, a do Szuberta spacerowały nad jeziorem dziewice z zapalonymi świecami. — Prawda! Była jeszcze Mickey Mouse jako „Uczeń czarnoksiężnika” i „Historia świata” z ichtiosaurami, a między jednym a drugim utworem sam Stokowski „au naturel”, dyrygujący na tle łuny zmieniających się kolorów.

Siła złego na jednego... widza...

To był trzeci wieczór paryski, czwartemu poświęcę całą korespondencję, czemu z pewnością nikt się nie zdziwi, skoro jak konferansjer zapowiem tylko trzy sowa

JEAN — LOUIS BARRAULT!

Fragment z „Fantazji” Disney'a. „Noc na Łysej Górze” do muzyki Mussorgskiego.

...pokazuje się ciekawym turystom autentyczną gilotynę...

PASTEUR

FRAGMENT SCENARIUSZA

Rys. G. Orlowski

Opowieść filmowa o Ludwiku Pasteurze, zrealizowana w roku 1936 przez reżysera Williama Dieterle dla Wytwórni Warner Brothers, zyskała światową sławę i uznanie dzięki dwom przede wszystkim czynnikom: wysokiej klasy grze aktorskiej Paula Muni'ego, odtwarzającego postać Pasteura i świetnie skonstruowanemu pod względem dramatycznym scenariuszowi autorstwa Sheridana Gibney'a i Pierre Collingsa. Drukowany fragment pochodzi z początkowej części filmu i rozpoczyna się w chwili, gdy Pasteur po otrzymaniu oficjalnego wezwania udaje się na dwór cesarski.

*

Ogólny plan. *Ulica. Nadjeżdża kareta. Konie pędzą wściekłym galopem. Kareta niespodzianie zatrzymuje się przed skromnym, drewnianym budynkiem. Stangret pośpiesznie zeskakuje z kozła, otwierając drzwiczki powozu.*

Zbliżenie. *Pasteur wysiada z pojazdu. Ubiór ma pomięty od szybkiej jazdy.*

PASTEUR *(gniewnie)* — Co to za pałac?

WOŹNICA — Najmocniej proszę o wybaczenie. Żona ciężko mi zaniemogła... Lekarz mówił, że to groźne... Za chwilkę powrócę.

Widząc zaniepokojoną twarz nieszczęśliwca, Pasteur ruchem głowy daje znak zezwolenia. Woźnica czym prędzej biegnie w kierunku domu i schodzi w głąb suteryny.

Średni plan. *Pasteur bez ruchu stoi przed karetą. Chwilę waha się, potem idzie za nim.*

Średni plan. *Wnętrze sypialni. Wszystko wskazuje, że przed chwilą ktoś zmarł. Woźnica wbiega do pokoju w momencie, gdy w podeszłym wieku akuszerka przykrywa prześcieradłem leżące na posłaniu zwłoki. Po wyglądzie twarzy akuszerki można domyśleć się co zaszło. Woźnica podbiega do łoża i klęka przed bezwładnym ciałem żony, głośno szlochając. W drzwiach zjawia się Pasteur. Po chwili bierze na stronę akuszerkę, zajętą zbieraniem i układaniem swoich rzeczy.*

AKUSZERKA *(przyjmuje Pasteura za lekarza, wezwanego do chorej)* — I panu nie udało by się jej uratować, doktorze. Chora ostatnie dwa dni leżała bez przytomności.

PASTEUR — Gorączka połogowa?

AKUSZERKA — Tak.

PASTEUR — Co za nieszczęście!

AKUSZERKA — To wyrok przeznaczenia.

PASTEUR — Przeznaczenia? Raczej ciemnoty.

Zbliżenie. *Akuszerka wyciera ręce o brudny ręcznik. Resztę swoich rzeczy chowa do torby.*

Ogólny plan. *Pasteur przypatruje się uważnie jej ruchom i przygotowaniom do wyjścia.*

PASTEUR — Teraz do innej położnicy?

AKUSZERKA — Tak. Oczekuje mnie młoda hrabina de Villefort. Przyjmuje doktór Charbonet.

Ostatnie słowa wygłasza z odcieniem pewnej dumy. Pasteur coraz bardziej przerażony zbliża się ku niej, odbiera ręcznik, którym wycierała sobie ręce i wrzuca go do płonącego kominka.

PASTEUR *(stanowczo)* — Proszę uprzejmie wziąć inny ręcznik.

Akuszerka zacięcie milczy i spoglądając wyniośle — wychodzi.

Zbliżenie. *Pasteur, patrząc za nią, smutnie zamyśla się i szepcze.*

PASTEUR — Doktor Charbonet...

*

Średni plan. *Sala przyjęć na dworze cesarskim. Na sali moc wytwornie ubranych panów i pań. Zbliża się cesarz Napoleon III w otoczeniu świty.*

CESARZ *(z ożywieniem)* — Charbonet!

CHARBONET *(dołączając się do grupy, otaczającej cesarza)* — Jestem, Wasza Cesarska Mość!

CESARZ — Mam dla pana niespodziankę. Proszę domyśleć się, kto znajduje się tutaj?

CHARBONET — Jestem niezmiernie ciekaw, Wasza Cesarska Mość. Któż to?

CESARZ — Pasteur.

CHARBONET *(ze zdziwieniem)* — Pasteur, tu? W cesarskim pałacu?

CESARZ *(przytakując)* — Posyłałem specjalnie po niego.

Charbonet kłaniając się, odchodzi chcąc odszukać Pasteura.

Półśredni plan. *Niewielki pokój gościnny. Pasteur wykłada na stół zawartości swej torby. Otacza go grupa ciekawskich. Z największą ostrożnością wydostaje mikroskop. Wchodzi Charbonet.*

CHARBONET *(do Pasteura)* — Jest pan proszony.

Pasteur odstawia mikroskop i udaje się za doktorem Charbonet. Pozostałe panie skupiły się wokół mikroskopu.

JEDNA Z PAŃ — Ciekawe, jak należy obchodzić się z tym przyrządem?

Tłoczące się postacie zasłaniają stół z mikroskopem.

GŁOS LOKAJA *(zapowiadając)* — Cesarzowa.

Damy szybko oddalają się. Cesarzowa podchodzi do mikroskopu.

CESARZOWA — Pozwólcie i mnie popatrzeć *(zagląda do środka)* Ach, widzę... *(z zainteresowaniem śledzi widziany obraz).*

*

Średni plan. *Sala przyjęć. Cesarz, Pasteur, Charbonet, dr Rossignol i dworzanie.*

CESARZ *(z niecierpliwością)* — Pasteur, czekamy na pańskie objaśnienia.

PASTEUR — Wasza Cesarska Mość! Nasze szpitale — to siedliska zarazy. Nie wiem, czy znajdzie się w Paryżu choć jeden lekarz, który by nie przenosił śmierci na swoich rękach i instrumentach.

CHARBONET *(ironicznie)* — To wszystko zapewne od tych mikrobów, pochodzących z pańskiego urojonego zwierzyńca dla niewidzialnych stworzeń.

PASTEUR — Zupełnie słusznie. A nawet doktor Charbonet mógłby je widzieć, gdyby pofatygował się skorzystać z pomocy swego mikroskopu. Dostrzegłby wówczas, jak mikroby rozmnażają się, tworząc wielomilionowe rzesze morderców. Dzisiaj w nocy mogą one przywędrować ze ściekowych jam do pałacu, a jutro staną się być może zgubą, którejś z kobiet z otoczenia dworu.

CHARBONET — Głupota! Jak można wierzyć w to, iż życie człowieka potrafi zniszczyć stworzenie dziesięć tysięcy razy mniejsze od muchy. To tak, jak gdyby armia mrówek mogła zniszczyć imperium.

Damy i dworzanie zacieśniają coraz liczniej krąg słuchaczy, wybuchając głośnym śmiechem po ostatnich słowach dra Charbonet.

Zbliżenie. *Pasteur, tracąc panowanie nad sobą, spogląda na dra Charbonet.*

PASTEUR — Dziś wieczorem zmarła żona jednego ze sług dworskich. Oto ofiara pańskiej obłudy i ignorancji.

CHARBONET — Jak pan śmie zarzucać mi zbrodnię?!

PASTEUR *(podnosząc głos)* — To nie wszystko! Akuszerka, opiekująca się chorą, przeniesie infekcję do innej, bardziej znamienitej pacjentki — do hrabiny Gabrieli de Villefort.

Między słuchającymi rozlegają się okrzyki przerażenia.

CESARZ — Dosyć! Dziwię się panu, panie Pasteur. Hrabina Gabriela jest siostrą cesarzowej. Nie życzę sobie dalszego kontynuowania wywodów.

Ogólny plan. *Zgromadzenie rozstąpiło się, by zrobić przejście cesarzowi. Po odejściu cesarza dr Charbonet zwraca się głośno do Pasteura.*

CHARBONET — Czy to prawda, iż pan jest autorem owej sławetnej broszury, która stała się powodem zabójstwa pewnego znanego lekarza? Poza tym zajmuje się pan podobno specjalnym rodzajem praktyk medycznych...

PASTEUR — Praktyka lekarska nie interesuje mnie. Natomiast czynię wysiłki, by zwalczyć niechlujstwo tych, którzy tę praktykę uprawiają z zawodu.

CESARZ *(powróciwszy)* — Pasteur, jeśli idzie o rozwiązanie zagadnienia fermentacji wina i piwa, oddał pan wielką przysługę Francji. Uznajemy to i cenimy. Dobrze by było, gdyby poświęcił się pan pracy w tej dziedzinie na stałe. Dalsze moje życzenie, nie, raczej żądanie — by w przyszłości jeśli odkryje pan jakąś nową teorię, była ona przedkładana do oceny Akademii Medycznej, jedynie powołanej do sprawowania opieki nad zdrowiem francuskiego narodu.

Zbliżenie. *Doktor Rossignol szepcze do ucha cesarzowi.*

ROSSIGNOL — Wasza Cesarska Mość, jak postąpić z broszurą, którą Pasteur napisał swego czasu?

CESARZ *(do Pasteura)* — Co się dotyczy pańskiej broszury, wskazane, by jak najszybciej zostało napisane odwołanie wyrażonych w niej poglądów. Inaczej narazi się pan na moją niełaskę.

Cesarz wraz z otoczeniem odchodzi, pozostawiając oszołomionego Pasteura.

Zbliżenie. *Pozostał w pokoju tylko młody lekarz, Jean Martel, który obserwuje ze współczuciem Pasteura. Kieruje się wreszcie w jego stronę.*

W małym pokoiku gościnnym. Na stole stoi mikroskop. Nikogo nie ma w pobliżu. Pasteur zbiera swoje drobiazgi i układa je w torbie. Wchodzi Martel.

MARTEL — Przepraszam... Jestem Jean Martel, lekarz i chirurg. Posiadam dyplomy szeregu instytutów oraz uzyskany na Sorbonie tytuł doktora medycyny. Poza tym sprawuję funkcję sekretarza w Ministerstwie Zdrowia i jestem członkiem edynburskiej międzynarodowej organizacji lekarskiej. Jestem przekonany, że w pańskich słowach znajduje się ziarno prawdy.

PASTEUR *(z przesadnie udawaną powagą, przemierza go wzrokiem od stóp do głowy)* — To wielki dla mnie zaszczyt... Doprawdy...

MARTEL *(mówiąc jednym tchem)* — Charbonet okazuje się zawsze głupcem, gdy idzie o rzeczy nowe, a przynajmniej...

PASTEUR *(przerywając)* — Przepraszam za uwagę, ale pan zdaje się jest asystentem dra Charbonet?

MARTEL *(zmieszany uśmiecha się)* — Rzeczywiście...

PASTEUR *(ostro)* — A więc obowiązkiem pana jest okazywanie mu szacunku, a nie wyśmiewanie...

MARTEL *(zaskoczony)* — Moim obowiązkiem?...

PASTEUR *(sucho)* — Do widzenia!

Zatrzaskuje torbę i poniósłszy głowę, wychodzi. Martel zostaje zakłopotany i zmartwiony. Zaciemnienie.

*

Mieszkanie Pasteura. Synek Pasteura wypatruje ojca przez okno. Wreszcie dostrzega go.

HENRYK *(radośnie)* — Idzie!...

Anusia i jej młodsza siostrzyczka pędzą do jadalni.

ANUSIA — Zapalajcie świece! Prędzej! Zapalajcie świece.!...

Średni plan. *Jadalnia. Dzieci i pani Pasteur zajęci ostatnimi przygotowaniami dla uczczenia dnia urodzin Pasteura. Na środku stołu olbrzymi tort. Wszędzie wiszą girlandy. Najmłodsza z dziewczynek, korzystając z ogólnego zamieszania, stara się odłupać kawałek upiększenia tortu.*

PANI PASTEUR *(spostrzegłszy)* — A to co?... Nie wolno! Przestań!

Średni plan. *Przedpokój. Wchodzi przygnębiony Pasteur. Żona i dzieci otaczają go. Pasteur w posępnym nastroju nie dostrzega ogólnej wesołości. Idzie powoli ku schodom.*

PASTEUR *(cicho)* — Mario... Pakuj rzeczy. Jutro wyjeżdżamy z Paryża.

To powiedziawszy, zaczyna iść po schodach na górę. Jest tak zmartwiony, że nie widzi troskliwie zrobionych ku jego czci upiększeń.

Zbliżenie. *Uroczyście przybrany stół. Na środku — tort. Płoną podwójnym rzędem świece, wokół lukrowanego napisu:*

„DUŻO SZCZĘŚCIA W DNIU URODZIN"

Zaciemnienie.

Sheridan Gibney i Pierre Collings

Przełożył Z. Z.

KUKIEŁKOWEGO

Historia ze smokiem omal nie skończyła się tragicznie. Autor, pragnąc zachować zwierzę domowe w dobrej kondycji fizycznej, karmił smoka obficie.

Wywołało to straszliwe oburzenie wśród kukiełek. Odżywiane dotąd wyłącznie świeżym powietrzem, zwołały wiec protestacyjny. Wziął w nim udział sam sędziwy król Krakus, który trząsł się ze złości...

...choć zazwyczaj ten stary ale jary monarcha jest pogodny i ceni sobie wysoko wszelkie uroki życia.

Dla zbadania apetytu smoka kukiełki delegowały bohatera innego filmu, prof. Mrówkę. Niestety — znakomity zoolog ledwie uszedł z życiem przed zębiskami wawelskiego potwora. Kukiełki musiały skapitulować i odtąd w atelier zapanował spokój.

Zdjęcia: Jerzy Gaus.

MARIA LUIZA

Heinrich Gretler i Josiane, główni bohaterowie filmu „Maria Luiza".

W filmie „Maria Luiza" ważną rolę gra piękny, wysokogórski krajobraz.

Maria Luiza po ucieczce z pociągu, którym miała wrócić do Francji.

Szwajcaria jest małym krajem, którego problemy wojenne były tak różne od naszych, że filmy o zagadnieniach lokalnych mało by nas interesowały. Z tego względu granice Szwajcarii przekroczyły tylko dwa filmy zrealizowane podczas wojny, zazębiające się tematycznie z ogólnymi zagadnieniami europejskimi.

Pierwszy z nich to omawiana już przez nas „Ostatnia szansa", drugi to „Maria Luiza".

Rzecz bardzo charakterystyczna: Podczas gdy „Ostatnia szansa" zdobyła sobie ogromne uznanie w całej Europie, „Maria Luiza" podobała się bardziej w krajach anglosaskich. Czym to należy tłumaczyć, skoro ciężar gatunkowy tego filmu jest z pewnością mniejszy a ideologicznie nie może się nawet równać z „Ostatnią szansą"? Ekrany kin angielskich i amerykańskich są przeładowane filmami bardziej atrakcyjnymi, podczas gdy „Maria Luiza" jako film bezpretensjonalny i malujący życie w sposób zwykły stanowił tam zupełną niespodziankę i był magnesem dla widzów.

Znamienne jest, że ryżeser Lindtberg — uciekinier spod reżimu hitlerowskiego w Austrii — dwa razy przedstawił w filmie problem ucieczki, chociaż kazał uciekać ludziom zupełnie innym i z innych powodów. Podczas gdy w „Ostatniej szansie" grupa byłych jeńców i osób tropionych przez gestapo dostaje się do Szwajcarii, w filmie „Maria Luiza" Szwajcaria jest azylem przed bombami... angielskimi padającymi gęsto na okupowaną Francję.

Wprawdzie film zaczyna się od słynnego nalotu Stukasów na Rouen, nalotu, który obrócił wielką część miasta w gruzy i uszkodził jedną z najpiękniejszych gotyckich katedr świata, ale z chwilą gdy Niemcy zdobywają miasto, zaczyna się wieloletnie, uciążliwe bombardowanie miasta przez R. A. F. Bombardowanie to jest usprawiedliwione wojną, gdyż Rouen to jeden z największych portów przeładunkowych we Francji, mimo że leży w głębi kraju nad Sekwaną.

Bohaterka filmu dziesięcioletnia Maria-Luiza należy do szczęśliwych dzieci ewakuowanych w pierwszych tygodniach wojny do kraju, który nie zna nalotów, do ludzi pełnych współczucia i najszlachetniejszego serca. Lecz Maria Luiza przeżyła zbyt wiele w Rouen, jej równowaga duchowa została zachwiana, jest nieśmiała, ze wszystkich stron podejrzewa niebezpieczeństwo, straciła zupełnie dziecięcą radość życia.

W pewnej chwili wchodzi na dach willi swych opiekunów. Dwa szwajcarskie samoloty odbywają ćwiczenia nad miastem zniżając się gwałtownie prawie nad kominy domów. Maria Luiza jest przerażona, traci przytomność wydaje jej się, że znów wróciła pod bomby. Musi odbyć dłuższą kurację w szpitalu i wkrótce potem powrócić do Francji, gdyż inne dzieci przyjeżdżają na jej miejsce.

Następuje najbardziej dramatyczny moment filmu, Marii Luizie udaje się zbiec z pociągu i powrócić do zastępczej rodziny. Ale tam zastaje już nowe dziecko, wesołego chłopaka, który wywraca cały dom do góry nogami. Luiza zostaje umieszczona w zbiorowym pensjonacie i stamtąd na powrót odesłana do Francji. Wraca pogodzona z losem.

Historia na pozór prosta, jednak reżyser potrafił wydobyć z niej momenty prawdziwej grozy wojennej i chwile szczerego wzruszenia. Potraktowanie wojny i psychologii osób działających jest nadzwyczaj trafne. Pewne zastrzeżenia budzi może drastyczna scena pogrzebu ofiar angielskiego bombardowania Rouen, jakby żywcem wycięta z niemieckich tygodników propagandowych, którymi zalewali oni wszystkie ekrany krajów okupowanych.

W „Ostatniej szansie" występują ludzie różnych narodowości, toteż dopiero w „Marii Luizie" zapoznajemy się z najwybitniejszymi szwajcarskimi artystami, sposobem gry i kulturą aktorską. Wszyscy oni, głównie stary ojciec (Heinrich Gretler), jego dwie córki i młody robotnik fabryczny wyglądają i grają bardzo naturalnie, bez śladu maniery.

Młodociana Josiane w roli Marii Luizy obnosi stale swą kamienną twarzyczkę. Jeśli był to zamierzony efekt, poniekąd chybił celu. Najbardziej nawet przerażone ale normalne dziecko ma przecież chwile radości. Małej debiutantce raz tylko kazano się roześmiać, a i ten śmiech był nieprzekonywający. W sposób nieco sztuczny odbija ona na tle innych weselszych dzieci, które przecież przeżyły to samo. Josiane nie jest pozbawiona talentu i w chwilach groźnego nalotu jej oszołomienie i przerażenie stanowią znakomite momenty szczerej gry filmowej.

Film jest dwujęzyczny. Mniejsza część dialogów nagrana w płynnym i miłym dla ucha języku francuskim czyni dodatnie wrażenie. Natomiast dialogi nagrane w „schwitzerdutsch" (żargonie niemiecko - szwajcarskim) jednym z nabrzydszych języków na świecie — są dla polskiego ucha bardzo nieprzyjemne i rozpraszają uwagę. Nie jest to jednak zarzut, gdyż trudno wymagać, aby kraj nakręcał filmy w języku dla siebie niezrozumiałym.

Reasumując, chociaż film niewątpliwie nie osiąga klasy „Ostatniej szansy", ma wartości ideologiczne i filmowe. Propaganda szwajcarskiej akcji ratowania dzieci jest podana w sposób przyjemny, a bardzo piękne zdjęcia plenerowe są rozkoszą dla oka.

Leon Dagmar

OGLĄDAM FILM TRÓJWYMIAROWY

Eksperymentalna sala projekcyjna studia filmów trójwymiarowych w Moskwie.

W ciągu 50 lat swego istnienia, kinematografia wzbogaciła się o dźwięk i barwę, ale obrazy na ekranie ciągle jeszcze pozostają „płaskie". Począwszy od braci Lumière wielu ludzi łamało sobie głowę nad tym, jak uzyskać przestrzenność form na ekranie. Wszelkiego rodzaju urządzenia pomocnicze: okulary, wirówki poruszające się synchronicznie z taśmą kinową, aczkolwiek dawały pewne efekty stereoskopowe, nużyły jednak widza i w szerokim zakresie nie można ich było stosować.

Niedawno w Moskwie otwarte zostało pierwsze na świecie kino stereoskopowe, wyświetlające filmy systemem bezokularowym. Jest ono urządzone znacznie doskonalej od kina otwartego w Moskwie przed wybuchem wojny. Widz, siadając na swe miejsce natychmiast wpada w strefę ogniskową, najbardziej sprzyjającą przyjmowaniu efektów plastycznych.

Jeszcze przed premierą „Robinsona Kruzoe" w kinoteatrze „Wostokkino" miałem możność odwiedzić wynalazcę Siemiona Iwanowa w jego laboratorium, gdzie byłem świadkiem niejako „generalnej próby" radzieckiego systemu kinematografii trójwymiarowej.

W obszernej sali projekcyjnej, do której zaprosił mnie inż. Iwanow, rzuca się w oczy wielki ekran o kształcie kwadratowym, zawieszony na żelaznej belce. Podszedłem bliżej i przekonałem się, że jest to duży arkusz szkła lustrzanego rozmiarów 3×3 m. Jego zewnętrzna powierzchnia jest starannie oszlifowana, natomiast wewnętrzna strona jest falista i składa się z rozmieszczonych wachlarzowato, filigranowo obrobionych linz optycznych o stożkowatym kształcie.

Linzy rozdzielają promienie, padające z aparatu projekcyjnego, sortując je dla prawego i lewego oka. Następnie promienie padają na drugi, odzwierciedlający ekran, wykonany z jedwabiu, na którym otrzymujemy perspektywiczny obraz.

Zajęliśmy miejsca w zaciemnionej sali. Niezwykle jasno zabłysnął ekran. Przy dźwiękach wesołego marsza rozpoczęło się wyświetlanie filmu „Triumf młodości", ilustrującego paradę radzieckich sportowców na Pl. Czerwonym w Moskwie. Widziałem tuż przed sobą nieskończone szeregi maszerujących młodzieńców i dziewcząt w barwnych strojach. Wydawało się, że szli blisko, tuż obok mnie, że mogłem sięgnąć ręką do każdego z nich, wyczuć ciężar przyrządów gimnastycznych, pochylić się ku niesionym przez nich kwiatom.

Następnie oglądaliśmy kilka aktów z filmów trójwymiarowego „Robinzon Kruzoe", zrealizowanego przez reżysera Aleksandra Andrijewskiego. Tu blednie nawet najżywsza fantazja wobec sugestywnej plastyki obrazów. Widz czuje się uczestnikiem wszystkich wydarzeń na ekranie: dżungla wypełnia widownię, wielki drapieżnik pełznie po gałęzi i zdaje się, że za chwilę skoczy w ciemną widownię.

— Kino stereoskopowe — to rewolucja w kinematografii! — powiedział mi na pożegnanie inż. Iwanow. — Artyści i operatorzy radzieccy wkrótce potrafią stworzyć takie filmy, o których na razie można tylko marzyć. Osiągniemy zupełnie nowe efekty barwne: na przykład demonstrując dla lewego oka inną barwę a dla prawego inną, stworzymy w świadomości człowieka zupełnie nową barwę, nieznaną jeszcze ludzkości. Przez powiększenie liczby zdjęć jednego przedmiotu, osiągniemy doskonalsze wrażenie trójwymiarowości i potrafimy jakby zajrzeć za przedmiot, widzieć, co się dzieje poza nim. Jestem przekonany, że niedaleki jest czas, kiedy pojawią się — stereoskopowa telewizja, stereomalarstwo, stereofotografia, trójwymiarowe ilustracje w dziennikach i książkach, plastyczne rysunki i wykresy.

W najbliższym czasie otwarte będą kina, wyświetlające filmy trójwymiarowe również w Leningradzie, Kijowie, Swierdłowsku, Mińsku, Odessie, Taszkiencie, Ałma-Ata i Chabarowsku.

E. Rjabczikow

GREER GARSON

NAJWIĘKSZA ARTYSTKA FILMOWA ŚWIATA

Greer Garson jest Angielką. Ukończyła niedawno 33 lata, jest więc znacznie młodsza od takich sław ekranu, jak Greta Garbo, Marlena Dietrich, Joan Crawford i inne. Karierę swą zaczęła w roku 1935, występując w mniejszych rolach w kilku filmach brytyjskich, które ukazały się poza granicami Anglii.

W roku 1938 zwrócił na nią uwagę znany producent Aleksander Korda, który w tym czasie pracował w angielskim oddziale wytwórni „Metro" i miał za sobą tak dobre filmy jak „Student z Oxfordu" i „Cytadela".

Powierzył jej główną rolę kobiecą w typowym dla stosunków angielskich w filmie pt. „Do widzenia, panie Chips". Obok świetnego Roberta Donata, Greer Garson zadziwiła wtedy cały świat znakomitą grą. Przepowiadano jej, że w wytwórni „Metro" zostanie następczynią Grety Garbo, której sława zaczynała gasnąć.

Tak też się stało. Następny swój film Greer Garson nakręca już w Hollywood. Jest to dramat wojenny z okresu najcięższych nalotów na Anglię pt. „Mrs Miniver". Reżyseruje jeden z najznakomitszych realizatorów Hollywood — William Wyler. Mimo, że film ma powolne tempo i pod względem wizualnym nie daje właściwie nic nowego, odnosi ogromny sukces tak w Anglii jak i w Ameryce, a już po wojnie także we Francji. Greer Garson otrzymuje za swą rolę główną nagrodę w Akademii Filmowej. Jej sława jest ustalona.

Następne filmy utalentowanej artystki, aczkolwiek nie osiągają poziomu „Mrs Miniver", są jednak dobre. W „Spotkaniu kobiet" gra w otoczeniu Roberta Taylora, Joan Crawford i Herberta Marschalla; w filmie „Duma i niepokój" partnerem jej jest najznakomitszy aktor angielski Lawrence Olivier. W następnych filmach gra niemal wyłącznie obok swego partnera z „Mrs Miniver", Waltera Pidgeona. Są to kolejno: „Kwiaty na piasku", „Szczęśliwe żniwa", „Dolina decyzji" oraz film o naszej wielkiej rodaczce „Madame Curie". W końcowym fragmencie filmu artystka gra Marię Curie u schyłku życia. Ucharakteryzowana z łudzącym podobieństwem daje prawdziwy popis gry aktorskiej.

Po wojnie wystąpiła tylko w jednym filmie. Była to komedia awanturnicza pt. „Przygoda", w której partnerem jej był Clark Gable. Obecnie kończy nowy film „Miłość ziemska i niebiańska", w którym powraca do ról dramatycznych. Dwa filmy znajdują się w przygotowaniu: „Muszkatowy orzech" wg. scenariusza Margaret Irwing oraz „Young Bess" film o młodości królowej angielskiej Elżbiety.

Przed dwoma laty wyszła za mąż za młodego aktora Richarda Neya, który w filmie „Mrs Miniver" grał rolę... jej syna.

Dwa filmy Greer Garson: „Mrs Miniver" i „Madame Curie" zostały w ramach umowy polsko-amerykańskiej zakupione na nasze ekrany, przeto będziemy mieć niebawem sposobność przekonać się naocznie o wielkim talencie najsłynniejszej dzisiaj gwiazdy filmowej świata. Bel.

MIĘDZY SCENĄ I EKRANEM

O TEATRZE AKTORA FILMOWEGO

W Moskwie otwarty został niedawno Teatr Aktora Filmowego, na którego scenie wystawiane są scenariusze filmowe przed rozpoczęciem zdjęć do danego obrazu w atelier. Niżej drukujemy uwagi o pracach Teatru pióra reżysera radzieckiego G. Roszala, autora filmu „Petersburskie noce".

Red.

Jeszcze niedawno filmowcy radzieccy marzyli o stworzeniu Teatru aktora filmowego. Dziś teatr taki istnieje i można już ocenić wyniki jego prac.

W sztuce filmowej łączą się syntetycznie różne rodzaje twórczości. Lecz aktor, który tworzy żywy obraz człowieka, stanowi główny walor filmu artystycznego, walor, który w ostatecznym wyniku stanowi o losie filmu.

Naiwne były dysputy o filmie artystycznym bez aktorów, w którym miały występować postaci wzięte bezpośrednio z życia. Lecz z drugiej strony próby rozwiązania problemu aktora w filmie drogą mechanicznego wykorzystania sił teatralnych też były niewłaściwe. Niewątpliwie — jedność podstawowych zasad rzemiosła aktorskiego w kinie i w teatrze daje aktorowi teatralnemu możność przystosowania się do pracy w filmie. Tacy znakomici mistrzowie sceny rosyjskiej, jak Szczukin, Moskwin, Dobronawow, Czerkasow, Płotnikow i in. stworzyli w filmach niezapomniane kreacje. Lecz te wspaniałe przykłady nie rozwiązują samego problemu. Olbrzymia większość aktorów teatralnych ciągle jeszcze w niepełnych rozmiarach ukazuje swój talent na ekranie.

Wielu aktorów napotyka nieprzezwyciężone przeszkody w samym procesie realizacji filmu. Zdjęcia fragmentaryczne, dokonywane w różnym czasie i nie w logicznej kolejności scen, często w nieoczekiwanych warunkach plenerowych, konieczność przystosowania się do wymagań mikrofonu, obiektywu, oświetlenia, pola widzenia aparatu — wszystko to komplikuje i krępuje pracę większości aktorów teatralnych i nie zachęca ich do gry w filmie.

W gruncie rzeczy, pomijając identyczność zadań pracy aktora, teatr i kino w różny sposób korzystają ze źródeł twórczości aktorskiej. Autor teatralny na deskach scenicznych, wśród dekoracyj i rekwizytów sztucznego świata, zawsze liczy na bezpośrednie obcowanie z widzem. Na sali teatralnej stwarza on wraz z widzem konwencjonalny świat danego spektaklu, nawet w wypadku najbardziej realistycznej inscenizacji.

Aktor filmowy zazwyczaj obraca się w świecie realnym, filmowany jest na tle realnej natury, używa realnych przedmiotów i jego twórcze zadanie polega na tym, by znaleźć poetycką wyrazistość i prawdę artystyczną w samej prawdzie życia. Aby osiągnąć swe cele, musi opanować nie tylko sceniczne środki wyrazu, lecz także szereg dodatkowych umiejętności i wypracować własną metodę gry.

Droga kinematografii radzieckiej — jest w znacznej mierze drogą rozwoju twórczości aktorów filmowych. I dlatego potrzebny jest nam Teatr aktora filmowego, którego celem jest doskonalenie i kształtowanie sztuki aktorskiej. Teatr taki ważny jest także z tego względu, że często nawet najlepsi aktorzy nie są stale zatrudnieni przy realizacji filmów. W okresie przymusowych przerw w zdjęciach i między filmami mogą oni w Teatrze żyć pełnym życiem twórczym.

Praktyka wykazała, że praca filmowa aktorów Teatru daje piękne rezultaty. Wyjątkowo przekonywająco i jasno wykazuje to ciekawa praca Sergiusza Gierasimowa nad inscenizacją scenariusza „Młoda gwardia".

Co właściwie jest ważne i nowe w tym pokazowym spektaklu?

Przede wszystkim sam zespół aktorski. W nim odzwierciedla się cały szlak, który przebyła kinematografia w walce o stworzenie swych własnych kadr aktorskich. Są tu i doświadczeni aktorzy teatralni zwerbowani do filmu, są i starzy zapoznani nieraz wyjadacze filmowi, są również tacy aktorzy, którzy ukończyli szkoły przy wytwórniach filmowych i są w końcu tegoroczni absolwenci Państwowego Instytutu Filmowego. Ci ostatni odtwarzają w spektaklu czołowe role.

Na pozór wydaje się, że zespół jest niejednolity, ale Gierasimow potrafił uzyskać prawdziwą harmonię. Nawet teraz w wariancie scenicznym odczuwamy prawdę filmowego ujęcia przyszłego obrazu.

Poza pozorną prostotą i pospolitością postaci odczuwa się romantyczny nurt, który czyni pracę Gierasimowa bardzo bliską utworowi Fadiejewa. I co najciekawsze, spektakl ten można oceniać wyłącznie jako szkicowy zarys filmu. Poprawnością formy, starannością inscenizacji i oprawy scenicznej spektakl przypomina najlepsze czasy Studia Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Droga obrana przez Gierasimowa jest na razie jedynym w swoim rodzaju kierunkiem. Niekoniecznie należy iść od scenariusza ku sztuce teatralnej, można iść w niektórych wypadkach od sztuki ku scenariuszowi. Np. najbliższy film reż. M. Romma będzie transpozycją sztuki K. Simonowa „Zagadnienie rosyjskie". Możemy więc oczekiwać nie tylko realizacji nowego filmu, lecz nowego spektaklu w Teatrze aktora filmowego.

Jest rzeczą niewątpliwą, że Teatr winien kultywować takie formy scenicznego widowiska, które pozwolą najpełniej i najwyraźniej ujawnić filmowe walory gry aktorskiej. Wtedy spektakle Teatru będą miały naprawdę nowatorski charakter. Inscenizacja „Młodej gwardii" jest doskonałym tego przykładem. Druga natomiast inscenizacja — „Brama Brandenburska" wg sztuki Swietłowa, dokonana przez B. Baboczkina tylko dlatego nie weszła do rzędu najlepszych widowisk Moskwy, że nie osiągnięto w niej prostoty i prawdy w obrazach bohaterów i tej specyficznej atmosfery, która spektakl czyni bliskim filmowi.

Kinematografia radziecka rozwija się i musi rozszerzać stale kadry swych aktorów. I nie ma najmniejszej wątpliwości, że głównym momentem całego systemu kształcenia aktorów są Teatry aktora filmowego a przy nich warsztaty eksperymentalne wybitnych reżyserów.

Współudział scenarzystów w pracach tych teatrów pozwoli na doskonalenie nie tylko aktorskiego, lecz i scenariopisarskiego rzemiosła.

G. Roszal

Moskwa, w marcu 1947 r.

NOWA ANKIETA „FILMU"

Redakcja dwutygodnika **„Film"** zwraca się do wszystkich swych Czytelników z prośbą o nadsyłanie uwag, dotyczących pisma (na podstawie dotychczas wydanych przez nas 16-tu numerów).

Wypowiedzi, spostrzeżenia i życzenia prosimy redagować wg następującego mniej więcej schematu:

Czy podoba mi się ogólny charakter pisma? (Typ artykułów, ich treść, dobór materiału itp.). Proponowane zmiany.

Czy podoba mi się układ zewnętrzny pisma? (Stosunek ilości zdjęć do tekstu, rodzaj okładek, rozwiązania kompozycyjne poszczególnych stron itp.) Proponowane zmiany.

Jakie działy uważam za najlepsze, a jakie za najgorsze? (Ew. zbyteczne).

Jakie nowe działy należało by wprowadzić, (Ew. rozszerzyć już istniejące).

Jakie artykuły najbardziej mnie interesują, a jakie najmniej? Który z dotąd wydanych numerów uważam za najlepszy a który za najsłabszy?

Biorący udział w ankiecie nie muszą wyczerpać wszystkich podanych punktów. Odpowiedź może ograniczyć się nawet do jednej tylko kwestii.

Pomiędzy wszystkich bez wyjątków uczestników ankiety rozlosowanych zostanie **wiele cennych nagród w postaci książek.** Niezależnie od tego **10 najciekawszych odpowiedzi zostanie nagrodzonych roczną prenumeratą „Filmu".**

Odpowiedzi, podpisane imieniem i nazwiskiem oraz zaopatrzone w dokładny adres uczestnika ankiety, należy nadsyłać do redakcji „Filmu" (Łódź, ul. Narutowicza 69) do dnia 10 maja r. b.

NOWINY FILMOWE

Pierwszy, okazały i interesujący numer **„Nowin Literackich"** przyniósł kilka krótkich wiadomości filmowych z zagranicy. Nowiny są nieco... przestarzałe i niepozbawione błędów, które, mamy nadzieję, nie będą towarzyszyły następnym numerom pisma.

I tak:

Błędnie podano brzmienie nazwiska realizatora „Narodzin filmu" — **Leenhardta.**

Źle przełożono tytuł radzieckiego filmu **„Pieśń o Waregu"** na **„Pieśń krążownika Wareg".**

Wbrew utartemu zwyczajowi **Jean Renoira** nazywa się wielokrotnie **Janem** Renoir.

Pisząc o nowych radzieckich filmach morskich, wymieniono obraz **„Na dalekim szlaku"**, który rok temu szedł na polskich ekranach pt. **„Daleka droga".**

Nic wielkiego, ale niepotrzebne i psujące zaufanie do informacji.

(xy).

KONSPIRACJA

„Dziennik Ludowy" (nr 83) drukuje notatkę o nowym radzieckim filmie **„Biały kieł"** pod interesującym tytułem:

„Bohaterowie Londynu odżyli na ekranie".

Film został zrealizowany wg książki **Jacka Londona**, opowiadającej o życiu psa-wilczura. Akcja rozgrywa się wśród lasów, na tle dzikiej przyrody.

Oglądając film nawet jak najstaranniej, trudno doszukać się wśród ukazywanych lasów bohaterów z Londynu, którzy widocznie dotąd jeszcze nie ujawnili się... na ekranie. **(xy).**

PREMIA ZA SPOSTRZEGAWCZOŚĆ

Recenzent **„Rzeczypospolitej"** p. **Z. Ł.** w numerze 59 pisząc o filmie **„Ludzie i manekiny"** zastanawia się w dłuższych wywodach nad czasem powstania tego filmu:

Wydaje się, że mało kto spośród oglądających film „Ludzie i Manekiny" potrafi określić choćby w przybliżeniu czas, w którym ten obraz powstał. Szczegół, który zdradza tajemnicę, jest tak drobny, że uchwycenie go można traktować tylko jako swego rodzaju **premię za silnie rozwinięty zmysł obserwacyjny** — oto wśród kolekcjonowanych tualet kobiet, które „przewinęły się" przez serce wielkiego paryskiego kierownika mód, ostatnie kreacje znaczone są datami lat 40-tych bieżącego stulecia. Dzięki temu wiemy, że zarówno reżyser filmu Jacques Bécker, jak główni aktorzy, Marceline Presle i Raymond Rouleau, korzystają z dobrodziejstwa wyzwolenia Francji. Innych danych przemawiających za tym — brak. Nie znaczy to zresztą, byśmy ich oczekiwali w sensie dokumentowania tego faktu doborem tematyki czy jakimś jaskrawym podmalowaniem współczesnego tła. Chodzi po prostu **o taką dojrzałość powojennych ludzi filmu,** która doszłaby jakoś do głosu w traktowaniu dramatu psychologicznego, w wadze i sensie poruszanej problematyki.

Rozumowanie przeprowadzono według klasycznych recept dedukcyjnych **Sherlocka Holmesa.** Niestety, zawiódł wynik. Film w większej części zrealizował bowiem Jacques Bécker podczas okupacji, po wyzwoleniu dokręcając niewielką resztę brakujących scen i ostatecznie go tylko montując. **(zen)**

TO i OWO

COCTEAU O GWIAZDACH

Udzielając wywiadu przedstawicielowi jednego z paryskich tygodników, **Jean Cocteau** powiedział m. in. o karierze filmowej, gwiazdach i talencie aktorskim:

„Wiemy, że promienie świetlne widzianych na firmamencie gwiazd docierają do nas dopiero po pewnym okresie czasu, dając obraz gwiazdy, która zapłonęła wiele lat przedtem.

W dziedzinie sztuki ma się podobnie. Nie można zabłysnąć nagle jako gwiazda, o ile nie miało się przedtem zadatków talentu. Rola „odkrywców" ogranicza się tylko do ujawnienia światła, które istniało od dawna."

Wywiad uzupełnił J. Cocteau własnym rysunkiem, przedstawiającym X Muzę, oraz dłuższą dedykacją dla miłośników kina. Należy zwrócić uwagę na umieszczoną pod nazwiskiem **gwiazdkę,** mającą dodać otuchy przyszłym nieodkrytym jeszcze gwiazdorom. **(a)**

LODY RUSZYŁY

Dwaj operatorzy Polskiej Kroniki Filmowej, Władysław Forbert i Karol Szczeciński dokonali interesujących zdjęć przedstawiających kleskę powodzi w okolicach podwarszawskich.

Operatorzy uchwycili między innymi na taśmę sceny walenia się mostów wysokowodnych w Warszawie, co należy do najciekawszych osiągnięć służby reportażowej P.K.F. **(f.)**

NIEWIDZIALNY DODATEK

Wzorując się na filmie o „Niewidzialnych ludziach" Agencja „Multi-pleplex" dodała do części nakładu naszego świątecznego numeru „Niewidzialny dodatek primaaprilisowy", który zawierał serię najnowszych zdjęć amerykańskiej wytwórni filmowej „Invisible-Pictures".

Premiera filmu 1 kwietnia 1948 roku.

Operator: „Niech się pan chwilę zatrzyma. Właśnie mi się film skończył..."

Rys. J. Lenica

AGENCJA MULTI-PLE-PLEX DONOSI

Wobec licznych próśb naszych Czytelników pragnących poznać poszczególne agendy Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski" w Łodzi — spełniamy niniejszym ich życzenia, reprodukując zdjęcia najważniejszych ośrodków twórczych młodziutkiej naszej kinematografii.

O ZAWODZIE REŻYSERA FILMOWEGO

1.

Bardzo dawno temu, kiedy byłem w wieku, w którym przestaje się już marzyć o zawodzie maszynisty kolejowego a nie myśli się jeszcze poważnie o karierze urzędnika państwowego, zobaczyłem w kinie zdjęcia zza kulis produkcji filmu. Jakiś szczupły młody człowiek w okrągłych, „amerykańskich“ okularach siedział w pasiastym fotelu nad brzegiem morza i przez małą tubkę wydawał dyspozycje.

To właśnie był reżyser. Zapamiętałem sobie nawet jego nazwisko: Allan Dwan. Dokoła niego uwijał się lub spoczywał w malowniczych pozach tłum młodych i pięknych kobiet w kostiumach kąpielowych.

— Oto zawód, jaki mi odpowiada! — pomyślałem sobie, i tego wieczora pewien mały chłopiec, zagubiony w mrokach wielkiej sali kinowej, postanowił nieodwołalnie zostać reżyserem filmowym.

Wiele wieczorów i wiele lat upłynęło od tej chwili, a z warunków, które w mej młodzieńczej fantazji tworzyły obraz reżysera filmowego, udało mi się spełnić tylko jeden — włożyć okrągłe okulary w ciemnej oprawie. Okazało się bowiem, że praca reżysera polega przeważnie na zupełnie czymś innym niż na krzyczeniu przez megafon do tłumu statystów.

Jednakże z rozmów z różnymi ludźmi okazuje się, że pojęcie przeciętnego widza kinowego o naszej pracy niewiele lub nawet niczym nie różni się od tego, które wyrobiłem sobie jako chłopiec, oglądając Allana Dwana w czasie zdjęć na plaży w Santa Barbara.

2.

Realizacja filmu wymaga pracy wielu ludzi o różnych zawodach.

A więc przede wszystkim — operatora, który na taśmie utrwala zachodzące zjawiska. Jest on niewątpliwie najważniejszą osobą, gdyż właściwie sam operator może wykonać cały film, natomiast bez niego w ogóle filmu być nie może. Następnie — scenarzysta, który słowami opisał to, co ma się później oglądać na filmie. Wreszcie — reżyser, który nagina świat rzeczywisty do wymogów kamery i ustawia ją w ten sposób, aby po sfilmowaniu odpowiadał temu co napisał scenarzysta.

Ci trzej ludzie (pomijając technicznych pracowników laboratorium, którzy czuwają nad chemiczną obróbką taśmy) wystarczą do zrobienia filmu, natomiast żadnego z nich nie może zabraknąć. Oczywiście zdarza się czasem, że operator jest równocześnie reżyserem albo reżyser autorem scenariusza. I chociaż bywały już filmy bez dekoracji, bez aktorów lub w ogóle bez ludzi, nie było i nie będzie filmu bez operatora, scenarzysty i reżysera.

3.

Nasuwa się pytanie, który z tych ludzi jest autorem filmu? A może wszyscy trzej mogą sobie rościć do tego prawo?

Prawnicy różnych krajów długo się nad tym zastanawiali, aż wreszcie wydali iście salomonowy wyrok: autorem filmu jest jego producent. Producent opłaca reżysera, scenarzystę, operatora a przede wszystkim tegoż prawnika, który układał ustawę — wszystko za tym wskazuje, że to on właśnie a nie kto inny jest autorem filmu. W myśl tego orzeczenia, po upaństwowieniu kinematografii, gdy prawa autorskie przeszły na państwo, można by rzecz doprowadzić do absurdu i nawet podjąć się obrony tezy, że autorem filmu jest prezydent państwa.

Przykład montażu filmowego: to samo zdjęcie w zestawieniu z innym nabiera nowego znaczenia.

Ponieważ nie jestem prawnikiem tylko człowiekiem filmu, nie bardzo mogę się pogodzić ze zdaniem prawników i wolę żyć w dalszym ciągu złudzeniem, że autorem filmu jest reżyser.

Dlaczego właśnie reżyser?

Dlatego, że tworzy on nową, filmową rzeczywistość, tłumaczy na język filmu słowa scenarzysty i montuje kawałki filmu, tak jak pisarz układa poszczególne słowa w zdania, z których powstaje dzieło literackie. Reżyser tworzy dzieło filmowe.

4.

Kinematograf, pomyślany początkowo jako naukowy przyrząd do rejestracji i reprodukcji ruchów, wzbudził niespodziewanie wielkie zainteresowanie wśród szerokich rzesz ludzkich. W szeregu tzw. kinetoskopów demonstrowano tę ciekawostkę techniczną z wzrastającym powodzeniem.

Powodzenie to sprawiło, że nowym wynalazkiem zainteresowało się równocześnie kilku bardzo przedsiębiorczych i ambitnych ludzi. Panowie Laemmle, Zukor, Lasky i Goldwyn, przybysze z południowo-wschodniej Europy, wszyscy ogarnięci byli wspólnym lękiem przed nędzą, wyniesionym ze swych wygłodzonych krajów ojczystych oraz żądzą bogactwa, która zagnała ich na niepewne losy aż do dalekiej Ameryki.

W owym czasie, a był to początek XX wieku, amerykańskie miasta zwłaszcza portowe pełne były emigrantów z Europy. Ludzie ci, nie znając języka angielskiego, nie mogli korzystać z teatrów i innych imprez rozrywkowych, a byli zbyt biedni i mało wyrobieni kulturalnie, aby stworzyć teatry własne. Tym właśnie ludziom postanowili dostarczyć rozrywki świeżo kreowani producenci filmowi.

Obliczenie okazało się trafne. Interes prosperował znakomicie, nawet zbyt dobrze. Skuszeni nadzieją szybkich zysków, zjawiali się coraz to nowi producenci i wkrótce zaszła konieczność rozszerzenia rynków zbytu. Dokonano tego przez wciągnięcie w orbitę zainteresowań filmowych innych jeszcze, bardziej wyrobionych kulturalnie warstw społeczeństwa. Pierwotne filmy, gdzie z jednego ustawienia aparatu nakręcano cały obraz, do którego treść napisał gdzieś ktoś na kolanie — nie wystarczały już publiczności. Trzeba było podnieść poziom, ale kto miał tego dokonać? Powstało zapotrzebowanie na reformatorów i reformatorzy zjawili się sami.

5.

Nie jest rzeczą przypadku, że właśnie młody naród amerykański, nie obciążony tradycją w żadnej dziedzinie twórczości, specjalnie upodobał sobie tę nową i nie posiadającą żadnej przeszłości formę artystyczną, czyniąc z niej sztukę narodową. W owym czasie Ameryka była jeszcze ciągle krajem zdobywców i pionierów.

Nie jest także rzeczą przypadku, że właśnie Amerykanie ruszyli pierwsi do ataku i stworzyli podstawy nowoczesnej reżyserii filmowej. Trzej ludzie: D. W. Griffith, Thomas Ince i C. B. de Mille nigdy nie mieli nic wspólnego z filmem a bardzo mało z innymi gałęziami sztuki. Może właśnie dlatego mieli ułatwione zadanie.

6.

Zawód reżysera w ogóle wywodzi się z teatru i jest właściwie także bardzo młody, gdyż nie ma jeszcze osiemdziesięciu lat.

Jednakże rzeczywistość teatralna różni się znacznie od filmowej i zwykłe sfilmowanie najznakomitszego widowiska teatralnego nie stworzy jeszcze filmu. Wszystkie próby realizacji filmu z najlepszymi aktorami współczesnymi — zawiodły. Próby uchwycenia autentyzmu na gorącym uczynku także nie dały oczekiwanego rezultatu. Przekonała się o tym bardzo dotkliwie pewna wytwórnia, która zakupiła prawo filmowania jednej z licznych rewolucji w Meksyku.

Generał Pancho Villa otrzymał 25.000 dolarów, w zamian za co zobowiązał się rozgrywać bitwy tylko przy dobrym oświetleniu i w warunkach sprzyjających zdjęciom. Rozochocony dyktator postanowił zrobić dodatkową przyjemność swoim amerykańskim przyjaciołom i przed obiektywem rozstrzelał z armat grupę jeńców. Rezultat był opłakany, zwłaszcza dla rozstrzeliwanych. Ale i wytwórnia była poszkodowana, bo wszystkie najbardziej autentyczne sceny wypadły na ekranie tak nieprzekonywająco, że nawet dziecko nie dałoby im wiary. Trzeba było odwołać ekspedycję i w zaciszu studia hollywoodzkiego pod doświadczonym kierownictwem D. W. Griffitha rozegrać jeszcze raz całą wojnę, która dopiero teraz budziła grozę i przerażenie.

7.

Jeszcze w okresie filmu niemego powstała w Rosji szkoła reżyserów (kuleszowców), która głosiła, że istotą filmu jest montaż i tylko montaż. Najgłośniejszy z przedstawicieli tej szkoły Pudowkin przytaczał na dowód tego następujący przykład. Sfilmowano kiedyś znakomitego aktora Mozżuchina, siedzącego przy stole i zdjęcie to skopiowano trzy razy. Następnie zmontowano każdy z tych odcinków taśmy z innym zdjęciem. Na jednym widać było talerz z zupą, na drugim śpiącą kobietę, na trzecim trupa mężczyzny. Za każdym razem w zestawieniu z innym zdjęciem uśmiech Mozżuchina, zawsze ten sam, miał inne znaczenie.

Stąd wniosek: samym montażem możemy wyrazić na filmie wszystko co chcemy, zestawiając w odpowiedni sposób różne odcinki taśmy, podobnie jak poeta układa słowa.

Ta ewangelia montażu głoszona przez szkołę rosyjską, a której wyrazicielem w Polsce był przed wojną Eugeniusz Cękalski, jest niewątpliwie słuszna, ale nie wyczerpuje całości zagadnienia.

Tenże sam Pudowkin w książce o reżyserii opisuje, jak kiedyś miał przedstawić w jednym ze swych filmów jakiś gigantyczny wybuch. Zakopano głęboko w ziemi pół tony dynamitu, gromada operatorów wycelowała obiektywy, saperzy włączyli zapłon i nastąpił wybuch, który przeszedł wszelkie oczekiwania. Niestety, tylko w rzeczywistości. Na ekranie wyglądało to po prostu jakby ktoś podrzucił dużą szuflę ziemi. Dopiero przy pomocy różnych zabawnych środków, płomienia magnezji, granatu dymnego itp. udało się uzyskać odpowiedni efekt na filmie.

Ale to już jest ta nowa rzeczywistość, którą musi sobie stworzyć reżyser. I od tego, o ile stworzona przezeń rzeczywistość pokrywać się będzie z tym co spodziewamy się ujrzeć na ekranie, zależy sukces lub klęska filmu, a wraz z nim i jego reżysera. Życie filmu jest, niestety, bardzo krótkie i autor kiepskiego filmu nie może się pocieszać przykładem opery „Carmen” Bizeta, która przy pierwszym przedstawieniu utrzymała się na afiszu tylko osiem dni. Słusznie powiedział znakomity reżyser francuski Jacques Feyder:

„My, filmowcy, nie mamy sądu apelacyjnego. Istnieje tylko natychmiastowy triumf lub natychmiastowa śmierć”.

Jerzy Zarzycki

KULISY STUDIO

O NAJCIERPLIWSZYCH AKTORACH I KŁOPOTACH AUTORA

Mało kto u nas zdaje sobie sprawę z tego, czym jest film kukiełkowy, podczas, gdy na ogół wszyscy wiedzą, czym jest film rysunkowy. Film kukiełkowy jest nową gałęzią polskiej produkcji filmowej, choć za granicą tego rodzaju filmy są już od dawna produkowane.

Kukiełkami zajmowałem się od dawna, jednak bez myśli o filmie. Dopiero w 1938 roku jeden z kolegów namówił mnie, żebym spróbował ożywić swoje, dotąd statyczne, kukiełki. Pomyślne zrealizowanie dwóch bardzo krótkich reklamówek z kukiełkami zachęciło mnie do dalszej pracy w tym kierunku. Bezpośrednio przed wojną zacząłem kręcić swój pierwszy film kukiełkowy, pomyślany jako 300 m dodatek. Za temat obrałem znaną legendę o smoku podwawelskim. Legendę tę — którą wymyślił zdaje się Długosz — rozszerzyłem swoimi wstawkami. Niestety, film nie został zakończony z powodu wybuchu wojny. Obecnie, bogatszy w środki i doświadczenie, realizuję po raz drugi ten sam temat.

Jak wygląda praca nad filmem kukiełkowym?

W zasadzie przypomina nieco pracę przy filmie normalnym. Naprzód trzeba wymyślić dobry scenariusz i to jest chyba najtrudniejsze. Jeżeli zamówimy scenariusz u znanego literata, to prawdopodobnie napisze on nawet świetny scenariusz, ale odpowiedni raczej dla kukiełki teatralnej, ponieważ sądzi, że kukiełki filmowe i teatralne są identyczne. Tymczasem różnica między nimi jest znaczna. Nie można obdarzyć kukiełki rozlewnym życiem wewnętrznym, nie można jej zmuszać, by robiła wszystko, co przyjdzie na myśl rozmarzonej głowie, bo to jest albo niepotrzebne, albo niemożliwe do wykonania.

Przy pisaniu scenariusza kukiełkowego trzeba myśleć obrazami bardziej jeszcze niż przy tworzeniu scenariusza dla normalnego filmu. Ruch kukiełki powinien być oszczędny i pełen ekspresji. W jej czynnościach nie może być niczego zbędnego, bo szkoda pracy, niesłychanie żmudnej i skomplikowanej.

Często spotykaną wadą zagranicznego filmu kukiełkowego jest martwota twarzy kukiełek, płytkość ich psychicznego życia. Moim dążeniem jest usunąć tę wadę. Pierwszą próbą w tym kierunku był króciutki film o Hitlerze i kuli ziemskiej, wyświetlany niedawno w Polskiej Kronice Filmowej nr 5.

Gdy scenariusz jest już gotów, przystępujemy do konstruowania kukiełek. Kukiełki wykonane są z drzewa, gipsu lub masy papierowej, a wewnątrz posiadają metalowy szkielet, skonstruowany tak, aby kukiełka mogła swobodnie się poruszać. Kukiełki filmowe nie poruszają się na nitkach, bo nitki byłyby widoczne na ekranie.

Gotowe kukiełki ustawia się na tle dekoracji i rozpoczyna się zdjęcia zupełnie tak samo, jak w normalnym atelier. Kukiełki wchodzą „na plan", schodzą z niego, grają role główne i podrzędne, są statystami, muszą powtarzać grę, gdy się coś nie uda — zupełnie tak samo, jak to się dzieje w atelier na Łąkowej u nas w Łodzi lub gdzie indziej.

A jakie są przy tym cierpliwe! Bywa czasem tak, że kukiełka pozostaje na tle dekoracji przez całą noc z nogą podniesioną do góry i stoi tak bez skargi i żalu do mnie. Tego nie potrafi żaden najwybitniejszy żywy aktor.

Utrzymanie kukiełek kosztuje bardzo mało, bowiem stworzenia te żywią się wyłącznie świeżym powietrzem. „Film Polski" nie płaci im gaż.

Większość zdjęć, zamieszczonych obok, przedstawia kukiełki podczas mojej nieobecności, gdy były pewne, że nikt nie widzi ich harców i szaleństw. Sąsiedzi często słyszą hałasy, płynące obfitym strumieniem z mojej pracowni. Klną wtedy siarczyście:

— Żeby szlag trafił te kukiełki Wasilewskiego!

Ja nie życzę im tego, choć mam z kukiełkami znacznie więcej kłopotów. Przeciwnie. Uważam, że to bardzo miłe stworzenia.

Czy nie mam racji?

Zenon Wasilewski.

Z. Wasilewski wykonał kukiełki dwóch szewczyków, z których jeden jest głównym bohaterem sfilmowanej legendy o smoku wawelskim. Ale każdego dnia, gdy przystępował do zdjęć, obaj szewcy byli niezwykle kapryśni: nie chcieli grać, zataczali się, przewracali i psocili na każdym kroku. Autor, doprowadzony do rozpaczy, postanowił zbadać tę sprawę bliżej i dowiedzieć się, co kukiełki robią w czasie jego nieobecności.

Oto rezultat śledztwa...

Psotny szewczyk wymyka się cichaczem z atelier...

...po chwili wraca z ładunkiem czystej monopolowej...

...którą usiłuje skrzętnie ukryć, gdy nagle...

...dosięga go ojcowska ręka Wasilewskiego: — Dosyć rozpusty! Kukiełkowy szewczyk nie może pić jak dorosły szewc!

Z CAŁEGO ŚWIATA

ANGLIA

Dwaj francuscy realizatorzy pracują w Anglii.

● Francuski reżyser filmowy Marc Allegret ukończył swój pierwszy film w Anglii. Film nosi tytuł „Biała furia" i miał być początkowo nakręcony w Norwegii, gdyż w Anglii na ogół nie ma tak wielkich jak tego wymaga scenariusz opadów śnieżnych. Sroga zima umożliwiła jednak nakręcenie filmu na miejscu i zmniejszenie kosztów realizacji. W ten sposób jedna z najcięższych zim w Europie przydała się przynajmniej na coś...

W filmie „Biała furia" występują Stewart Granger i Valerie Hobson.

● Bohaterka filmów „Przeminęło z wiatrem", „Waterloo bridge" i „Cezar i Kleopatra" Vivien Leigh wystąpi obecnie w roli Anny Kareniny. Poprzednio Greta Garbo grała dwukrotnie Annę Kareninę: w r. 1927 w wersji niemej filmu pt. „Love" (z Johnem Gilbertem) i w roku 1937 w wersji dźwiękowej (z Fredrikiem Marchem). Znaną tę postać odtworzyła też Olga Czechowa w filmie niemieckim w roku 1936. Nową wersją Anny Kareniny reżyserować będzie w Anglii słynny reżyser francuski Julien Duvivier, film produkuje Aleksander Korda. Nazwiska te gwarantują wysoki poziom filmu.

BELGIA

Rozwój filmoteki belgijskiej.

Filmoteka belgijska została powołana do życia w roku 1938, ale wybuch wojny nie pozwolił na szerszy rozwój instytucji. Dopiero uwolnienie Belgii od okupacji niemieckiej pozwoliło filmotece na bardziej aktywną działalność.

Filmoteka ma za zadanie zbieranie i konserwację wybitniejszych dzieł filmowych, filmów dokumentalnych i rysunkowych w celu zachowania taśmy filmowej w możliwie najlepszym stanie, pomoc w seminariach na kursach sztuki filmowej w Szkole Sztuk Pięknych oraz urządzanie seansów, względnie wypożyczanie filmów dla celów naukowych, dydaktycznych i pedagogicznych.

Filmoteka belgijska znajduje się od 18 miesięcy w stałym kontakcie z największymi filmotekami świata w Nowym Jorku, Londynie, Moskwie i Paryżu. Ustala się obecnie wszechświatową listę istniejących filmów oraz także wykaz tych dzieł filmowych, które zaginęły bezpowrotnie.

Zarząd Filmoteki składa się z 11 wybitnych fachowców i publicystów filmowych. Poza własnymi zakupami zbiory filmowe zostały wzbogacone dotacjami 42 obywateli belgijskich, którzy byli w posiadaniu części lub całości ciekawych filmów, dawnych aparatów filmowych itp.

FRANCJA

„FARREBIQUE" — wielka nagroda filmu francuskiego.

Dziwna była historia filmu „Farrebique" — czyli „Cztery pory roku" realizacji Georgesa Rouquier. Ze względu na silną konkurencję większych koncernów film ten nie został dopuszczony do wyświetlenia w oficjalnym programie festiwalu w Cannes. Na skutek akcji francuskiej prasy filmowej wyświetlono go jednak na marginesie festiwalu. Film zyskał wielkie uznanie u fachowców filmowych całego świata i został nazwany „prawdziwą symfonią wiejską", co było aluzją do głównej nagrody festiwalu „Symfonii pastoralnej" czyli „wiejskiej".

Kim jest Rouquier? Do roku 1942 był pracownikiem drukarni, potem wykonał dwa krótkometrażowe filmy dokumentalne, które nie zwróciły specjalnej uwagi krytyki. Według jego własnych słów 20 lat interesował się filmem i postanowił nakręcić długometrażowy film prawdziwy, bez szminki, bez studia, bez jupiterów, bez dekoracji. Kręcił sceny do swego filmu przez dwa lata na wsi w swoim gospodarstwie w Rouergue. W rolach głównych występuje cała jego rodzina; jej troski i kłopoty w czasie czterech tak bardzo różnych pór roku, które decydują o życiu rolnika. Nie trudno sobie wyobrazić trudności, jakie napotykał młody realizator w swym planie. Np. jego dziadek mówił zupełnie niezrozumiałym dialektem. Część filmu posługuje się więc francuskimi objaśnieniami dialogów. Reżyser kazał też całej rodzinie — żyjącej w głębokich tradycjach religijnych — przeżyć śmierć jednego z nich. Zmusił chłopów do wprowadzenia trumny do domu.

Poważny autentyzm tego filmu opłacił się jednak stokrotnie. Powstał film wyjątkowy o niezwykłej wartości artystycznej.

Film otrzymał ostatnio Wielką Nagrodę Kinematografii Francuskiej za rok 1946.

Największym sukcesem w Paryżu cieszy się od dawna oczekiwany film „Madame Miniver" z Greer Garson w roli głównej.

Na drugim miejscu wymienia się wesołą „komedię kryminalną" realizacji Franka Capry pt. „Arszenik i stare koronki".

Popularny amant filmu brytyjskiego Stewart Granger w filmie „Biała furia".

Pełna prostoty scena z francuskiego filmu „Farrebique".

W Z. S. R. R. przystąpiono obecnie do produkcji filmów na tematy sportowe. Po „Pierwszej rękawicy" ukończono obecnie „Centrum ataku". Oto zdjęcie z tego filmu.

STANY ZJEDNOCZONE

Niezwykła ocena dziennikarzy nowojorskich.

Nowojorski związek sprawozdawców filmowych rokrocznie publikuje listę dziesięciu najlepszych filmów roku. Pod tym względem ocena roku 1946 okazała się rewelacyjna, gdyż wymieniono po raz pierwszy w spisie filmy pochodzenia nieamerykańskiego i to od razu pięć. Oto kompletna lista:

„Najlepsze lata naszego życia" — reżyserii Williama Wylera, produkcji nowej placówki „Libertyfilms" z Myrną Loy i Fredrikiem Marchem w rolach głównych.

„Rzym, miasto otwarte" — film włoski reżyserii Roberta Rosseliniego.

„Henryk V" — film kolorowy brytyjski reżyserii Lavrence'a Olivier.

„Notorius" — reżyserii Alfreda Hitchcocka z Cary Grantem i Ingrid Bergman w rolach głównych.

„Gwiezdna droga do nieba" — angielski film, którego właściwy tytuł brzmi „Sprawa życia i śmierci", reżyserii Emerica Pressburgera i Michaela Powella.

„Córka robotnika studziennego" — film francuski reżyserii Marcela Pagnola z Raimu, Fernandelem i Josette Day w rolach głównych.

„Przelotne spotkanie" — film brytyjski reżyserii Noela Cowarda. W rolach głównych Celia Johnson i Trevor Howard.

„Zielone lata" — wg powieści A. J. Cronina, reżyserii Victora Saville, w roli głównej Charles Coburn.

„Droga do utopii" — z Bingiem Crosby, Dorothy Lamour i Bobem Hope.

„Moja droga Klementyna" — reżyserii Johna Forda z Lindą Darnell i Henry Fonda w rolach głównych.

Należy podkreślić, że filmy amerykańskie wymienione na tej liście kandydują do nagrody Akademii Filmowej za rok ubiegły.

● Rok 1947 ujrzy zapewne aż trzy filmy o Joannie d'Arc. W Ameryce będzie nią Ingrid Bergman, która odtwarza teraz tę postać na scenie w sztuce Maxwella Andersona; we Francji zagra Michèle Morgan pod reżyserią Jean Delannoy, twórcy „Symfonii pastoralnej", w Anglii Rank szuka odpowiedniego scenariusza. Istnieją przypuszczenia, że św. Joannę zagra Mai Zetterling. Producentem będzie G. Pascal, odpowiedzialny za takie filmy jak „Pygmalion", „Major Barbara" i „Cezar i Kleopatra".

WŁOCHY

Pod koniec ubiegłego roku została zawarta włosko-francuska umowa filmowa, na podstawie której 15 filmów francuskich będzie wyświetlanych na ekranach włoskich. Począwszy od marca filmy wyświetlane są w Rzymie, budząc wielkie zainteresowanie publiczności. Filmy nie są dubbingowane, gdyż duży odłam publiczności rozumie język francuski.

● W miesiącu marcu we Włoszech sporządzono kopie aż z 45 filmów zagranicznych. Włoskie pisma filmowe alarmują, że jeśli pójdzie w tym tempie dalej, w przeciągu roku na ekranach włoskich ukaże się 540 filmów zagranicznych, wobec 30 włoskich.

● Artystka włoska Greta Gonda odniosła wielki sukces artystyczny w filmie „Ostatnia kryjówka", reżyserii Roberto Bianchi.

Z. S. R. R.

● Wiera Mareckaja, bohaterka filmu „Ona broni ojczyzny" odtwarza rolę nauczycielki w filmie wytwórni „Sojuzdietfilm" pt. „Wychowanie uczuć".

● W radzieckim ministerstwie kinematografii poddano krytyce działalność gruzińskiej wytwórni filmowej, która nie wypracowała należycie planu tematycznego bieżącej produkcji i nie zabezpieczyła się w odpowiednią ilość scenariuszy dla produkcji roku przyszłego.

● Dodatnią ocenę krytyki otrzymał nowy film reż. W. Ejsmonta pt. „Krążownik Wariag", ilustrujący jeden z epizodów wojny japońsko-rosyjskiej.

Co ujrzymy na ekranie

FILMY DŁUGOMETRAŻOWE

„NA GRANICY"

Opowieść z pogranicza radziecko-mandżurskiego.

Scenariusz i reżyseria: Aleksander Iwanow.

Zdjęcia: W. Rapoport.

Wykonawcy: E. Tiapkina, Z. Federowa, N. Kriuczkow.

Produkcja: „Lenfilm" (ZSRR).

◇

DONBASS

Film dokumentalny.

Układ: M. Wiliński i P. Jesielson.

Realizacja: M. Wiliński.

Zdjęcia: A. Kowalczuk, N. Siemienienko i W. Wojtenko.

Produkcja: „Ukraińska Wytwórnia Kroniki Filmowej" (ZSRR).

◇

TADŻIKISTAN

Film dokumentalny.

Realizacja: L. Stiepanow i B. Kimiagarow.

Zdjęcia: I. Baramykow i M. Kajumow.

Produkcja: „Stalinabadzka Wytwórnia Kroniki Filmowej" i „Centralna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych" (ZSRR).

◇

DO P. T. PRENUMERATORÓW I ODBIORCÓW NASZEGO PISMA!

Należność za prenumeratę lub pojedyncze (brakujące do kompletu) egzemplarze prosimy wpłacać tylko blankietem nadawczym P. K. O. na konto nr VII — 4550.

Prenumerata kwartalna (6 egzemplarzy) wynosi zł 100,—. Ceny numerów: od 1 do 8 po zł 15,—, nr 9/10 (podwójny) zł 30,—, od nr 11 zł 20,—.

Na odwrocie części blankietu „dla właściciela konta" prosimy umieszczać notatkę za które numery płaci odbiorca.

Czytelnie wypełnienie blankietów i dokładny adres zamawiającego stanowi o szybkości wysyłki.

ADMINISTRACJA
Dwutygodnika „FILM".

ROZWIĄZANIE KONKURSU NR 1

SKĄD NADESZŁY TE ZDJĘCIA!

W dniu 26 marca w lokalu redakcji dwutygodnika „FILM" odbyło się obliczenie nadesłanych kuponów z odpowiedziami oraz losowanie nagród.

Losowanie odbyło się w obecności przedstawiciela Dyrekcji P. P. „Film Polski" oraz Komitetu Redakcyjnego Dwutygodnika „FILM".

Nadeszło łącznie:

9.972 odpowiedzi
z czego 8.070 nietrafnych
i 1.902 trafnych.

W wyniku losowania

główną nagrodę w sumie 3.000 złotych

otrzymał **Leszek Malański** (Łódź, ul. 11 Listopada 21).

Nagrody książkowe otrzymują:

1. **Halina Wojtaszkówna** — Wrocław, Kurkowa 25, m. 9
   Kazimierz Brandys: „Miasto niepokonane".
2. **Jadwiga Zawadzka** — Wrocław, ul. Kurkowa 29, m. 5
   Jan Dobraczyński: „W rozwalonym domu".
3. **Tadeusz Bentke** — Kraków, Grzegórzecka 20
   Arkady Fiedler: „Kanada, pachnąca żywicą".
4. **Andrzej Śmigielski** — Wrocław, Kościuszki 49
   Stanisław Dygat: „Jezioro Bodeńskie".
5. **Elżbieta Borkowska** — Aleksandrowice (Bielsko Śl.) Mikołaja Reja 271
   Aleksander Kamiński: „Kamienie na szaniec".
6. **Irena Małecka** — Poznań, ul. Marszałka Focha 98, m. 12
   Jerzy Kirchmayer: „Kampania wrześniowa".
7. **Jerzy Żbikowski** — Łódź, Pogonowskiego 68, m. 12
   Janusz Meissner: „L — jak Lucy".
8. **Jan Grochowski** — Przemyśl, Mikołaja Reja 6
   Edmund Osmańczyk: „Sprawy Polaków".
9. **Edmund Małolepszy** — Częstochowa, Armii Ludowej 9, m. 26
   Wiech (Stefan Wiechecki): „Spacerkiem przez Poniatoszczaka".
10. **Wanda Maciaszek** — Łódź, Bandurskiego 12, m. 9
    Wojciech Żukrowski: „Z kraju milczenia".

Roczną prenumeratę „Filmu otrzymują:

1. **Krystyna Byszewska** — Warszawa, Hoża 7, m. 47.
2. **Maria Michałowska** — Gliwice, Aliantów 5, m. 4.
3. **Wiesława Martynów** — Wrocław 12, Grottgera 15 (Biskupin).
4. **Maria Downarowiczówna** — Poznań, Niegolewskich 15, m. 7.
5. **Anna Kiczalewska** — Bytom, Smolenia 15, m. 1.
6. **Irena Przeworska** — Bydgoszcz, Aleje 1 Maja 102, m. 9.
7. **Jadwiga Kuźmicz** — Łódź, Jednostka Wojskowa 21, m. 58.
8. **Helena Szczawińska** — Łódź, Północna 42, Szpital.
9. **Regina Tyszewska** — Gdańsk-Oliwa, Liczmańskiego 23, m. 4.
10. **Jerzy Malecki** — Częstochowa, Al. Wolności 10.
11. **Zdzisława Majer** — Łódź, ul. Narutowicza 39, m. 8.
12. **Maria Sachnowicz** — Łódź, ul. 11 Listopada 22, m. 6.
13. **Czesław Staszewski** — Łódź, Zamenhoffa 38, m. 24.
14. **Joanna Komiszak** — Bydgoszcz, Pomorska 59, m. 1.
15. **Alfreda Tomasiewiczówna** — Lublin, ul. Fabryczna 16, m. 2.

KILKA SŁÓW O KONKURSIE.

Nasz „Kokurs nr 1" nie był specjalnie trudny, zawierał jednak zdjęcie, które mogło wprowadzić w błąd Czytelników. Mamy na myśli zdjęcie nr 2. Około 2/3 nietrafnych odpowiedzi brzmiało jak następuje: 1. Ameryka, 2. Francja, 3. Anglia, 4. Rosja, 5. Szwecja.

Zdjęcia były ułożone według następującego schematu:

1. Scena z komedii amerykańskiej. Dla wielu Czytelników odgadnięcie było łatwe, gdyż poznali Deannę Durbin.

2. Scena dość typowa dla dramatów filmowych produkcji szwedzkiej. Uważni Czytelnicy mogli poznać Mai Zetterling i Alfa Sjöberga z okładki 3 numeru naszego pisma.

3. W sezonie ubiegłym widzieliśmy kilka brytyjskich filmów morskich. Zresztą Anglia jest uważana za „Królowę mórz" — marynarze są często bohaterami filmów brytyjskich.

4. Na zdjęciu widoczną jest charakterystyczna koszula rosyjska, którą często można spotkać w filmach produkcji radzieckiej.

5. Sceneria dość typowa dla filmów francuskich, szczególnie realizowanych przez Marcela Carné. Ciemny zaułek i fragment kanału, oto częste rekwizyty dekoracyjne w filmach produkcji francuskiej.

Zdjęcia 1, 3 i 4 zostały prawie na wszystkich kuponach odgadnięte trafnie.

Zajmiemy się jednak niektórymi odpowiedziami, które mają charakter zgoła fantastyczny.

W warunkach konkursu pisaliśmy wyraźnie, że:

„Fotosy pochodzą z pięciu RÓŻNYCH krajów i to tych, których filmy są wyświetlane w Polsce".

Tymczasem otrzymaliśmy dwa kupony następujące:
1 Francja, 2 Francja, 3 Francja, 4 Francja, 5 Francja
1 ZSRR, 2 ZSRR, 3 ZSRR, 4 ZSRR, 5 ZSRR.

Ale na tym nie koniec. Kilku Czytelników widziało na naszych ekranach następujące filmy:

Grecja (zdj. nr 2), Niemcy (zdj. nr 4), Włochy i Japonia (zdj. nr 5), Kanada (zdj. nr 3) i Hiszpania (zdj. nr 2).

Ta bogata fantazja nie wystarczyła jeszcze niektórym miłym i zapalonym kinomanom, którzy powoływali do życia państwa dawno nie istniejące. Zdjęcie nr 5 typowane było jako „Wenecja" (pięciokrotnie!).

Ogólnie biorąc konkurs wzbudził wielkie zainteresowanie, toteż Redakcja ogłosiła w poprzednim numerze (15) nowy konkurs pt. „Feralna trzynastka". Nadeszło już mnóstwo odpowiedzi, niektóre bez kuponów. Przypominamy więc, że kupon jest nieodzownym warunkiem uczestniczenia w losowaniu nagród.

Z TEATRU

Znana artystka teatrów łódzkich, **IRENA HORECKA**, kreuje rolę matki w sztuce Williamsa pt. **„Szklana menażeria“**, którą z wielkim powodzeniem gra Teatr Kameralny Domu Żołnierza w Łodzi.

Teatr Marynarza w Gdyni wystawia komedię „Mąż i żona“, Al. Fredry. Inteligentną grą wyróżniła się **Kira Pepłowska** w roli **Elwiry.**

Odpowiedzi redakcji

„Marta“. (Warszawa). Główną rolę kobiecą w filmie „Uwodziciel“ grała Kay Francis.

„Czytelniczka z Inowrocławia“. Oryginalny tytuł książki i filmu „Przeminęło z wiatrem“ — „Gone with the wind“.

„Mira ze Strażackiej“ (Lublin). Pułkownika Pontcarral gra Pierre Blanchar. Na inne pytania daliśmy już odpowiedzi w „Filmie“.

„Anilah“. Redakcja „Filmu“ nie śmieje się nigdy z nadesłanych listów Czytelników, a jeśli nie na wszystkie odpowiada, dzieje się to z dwóch powodów: bardzo wielu Czytelników zadaje te same pytania, na które już odpowiadaliśmy; jeszcze więcej listów nadchodzi zupełnie bez konkretnych pytań.

Janusz H. Uwagi na temat ankiety przeczytaliśmy z zainteresowaniem. Obserwujemy często natłok widzów na filmach rozrywkowych, niemniej wyniki ankiety u nas nie zostały zmienione i dają rzeczywisty obraz wypowiedzi uczestników.

Halina Kotecka (Poznań). Opisywanego przez Panią filmu nie znamy. Okoliczności śmierci Harry Baura są niewyjaśnione.

J. Rapnicki (Lublin). Rysunek przekazaliśmy do „Gazety filmowców“.

Henryka z Katowic. Rubryki fotogenicznych nie wprowadzimy, a poza tym nadesłane fotografie nie nadają się do reprodukcji.

„Murzyn z północy“ (Gdańsk). Wszystkie gwiazdy hollywoodzkie mają zastępczynie dla zdjęć niebezpiecznych, Shirley Temple oczywiście także. Na inne pytania odpowiadaliśmy już wielokrotnie.

Bogdan Praszkiewicz (Płock). List przekazaliśmy „Gazecie filmowców“.

Józef Popiel (Gdańsk). We Wrocławiu istnieje Okręgowy Zarząd Kin tak jak w każdym innym mieście wojewódzkim.

Lilly Wasilew (Przysucha). Dziękujemy za miły list, zdjęcia (wycinki) nie nadają się do reprodukcji.

Jerzy Szczerbaty (Lublin). Oryginalne tytuły wymienionych przez Pana filmów brzmią: „Bezspokojnoje choziajstwo“ (Zwariowane lotnisko) „Wozdusznyj izwoszczyk“ (Skrzydlaty dorożkarz) i „Niebieski tichochod“ (Śluby kawalerskie).

Leszek Skrzydło (Lublin). Piszemy o tych filmach polskich i zagranicznych, które są w opracowaniu i niebawem wejdą na ekran. Filmy, o których Pan wspomina, jeszcze nie wchodzą w rachubę.

Wal. P. Zofia Mrozowska jest artystą teatralną. Obecnie występuje w Teatrze Kameralnym Domu Żołnierza, Łódź, ul. Daszyńskiego 34.

Henryk Woźniak. Redakcja „Filmu“ nie posiada i nie sprzedaje klisz (?) filmowych z wyświetlanych filmów.

Maryla Gajewska. Dziękujemy za serdeczny list. W miarę możności zamieścimy fotografię wymienionych przez Panią artystów.

Józef i Ryszard (Krotoszyn). Oburzają się Panowie — i słusznie — że na niedozwolony dla młodzieży film wpuszcza się nieraz młodzież 14- i 15-letnią, ale — sądząc z pisma — ile Panowie mają lat?

S. P. Stare filmy polskie wyświetlane są na ekranach w miarę posiadania kopii. „Wiatr od morza“ nie będzie wznowiony.

Krystyna. Raymond Rouleau: „Pathé — Consortium“ Paryż.

„Sabusia“ (Poznań). Beniamino Gigli ostatnio występował w Londynie. Gdzie przebywa w chwili obecnej, nie wiemy.

„Irena Nasiorowska“ (Wejherowo). Obecny adres Margaret O'Brien: Metro-Goldwyn Mayer Studios, Culver City, California, U. S. A.

Jadzia z Gliwic. Bohater filmu „Pontcarral“ Pierre Blanchar żyje i występuje w filmach francuskich. Film „Pontcarral“ kręcony był w roku 1943.

Z. Z. (Łódź). Z opinią Pańską o „Zakazanych piosenkach‘ zapoznaliśmy się z przyjemnością. Sprawa jest już jednak nieaktualna i dlatego nie skorzystamy.

„Reżyser“. Obszerną odpowiedź o szkołach filmowych drukowaliśmy w 15 numerze „Filmu“. Prosimy uważniej czytać.

Ewa i Teresa. Pytają Panie: „Jak długo nakręca się film, jak długo kręcono np. „Zakazane piosenki“. W normalnych warunkach film kręci się kilka miesięcy. Artyści filmowi po nagraniu ról do filmu zachowują się zupełnie normalnie jak wszyscy inni ludzie i nie „zadzierają nosa do góry“.

Irena z Sosnowca. Do Deanny Durbin można pisać tylko po angielsku. Fotografie artystów polskich zamieszczamy w miarę napływu zdjęć.

Członkowie świetlicy F. M. Należy się spodziewać, że polska produkcja filmowa ruszy w najbliższym czasie pełną parą, wtedy także nasze pismo zamieszczać będzie dużo zdjęć artystów polskich.

St. B. (Kraków). Zdjęcia czołowych artystek amerykańskich ukażą się jeszcze w tym sezonie.

H. Wys. (Szczecinek). Prosi Pan o „kilka słów o Charlie Chaplinie“. Doskonale się składa, gdyż właśnie otrzymaliśmy z Hollywod najnowszą korespondencję Virginii Grey (str. 7) o tym artyście.

Jan B. (Katowice). Filmom wyjątkowo słabym staramy się poświęcać jak najmniej miejsca, toteż fotografii Evy Hennig nie zamieścimy.

„Warszawiak C. C.“ Będziemy mogli niebawem szczegółowo omówić pierwsze filmy amerykańskie, które wejdą na nasze ekrany.

Kama i Jola (Częstochowa). Redakcja podziela zainteresowanie Pań filmami amerykańskimi, ale te, które obecnie pokazały się w Warszawie „Eskapada“) to jeszcze stare filmy sprzed wojny.

Bohdan W. (Gdynia). Dowiemy się o warunkach przyjęcia do szkoły dla artystów filmowych w Moskwie. Przy okazji uwaga — Herbert Marshall artysta amerykański nie wyszedł z tej szkoły.

Kurek (Częstochowa). Statystów filmowych nie mieszkających stale w Łodzi w chwili bieżącej „Film Polski“ nie angażuje.

Czytelnicy, którzy nadesłali listy, a nie znaleźli do nich skierowanych odpowiedzi.

Na nadesłane pytania odpowiedaliśmy już na łamach „Filmu“. Prosimy przejrzeć „Odpowiedzi redakcji“ z poprzednich numerów.

Adresy artystów filmowych: Jura Jankin „Sojuzdietfilm“ (Moskwa) Melvyn Douglas i Alan Ladd — At. Paramount Pictures, Hollywood, California U. S. A. James Mason i Margaret Lockwood: „Eagle Lion Distributors Ltd. (Londyn).

Nakładem Głównego Zarządu Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego ukazała się bogato ilustrowana książka pt.

„LUDZIE PIERWSZEJ ARMII“.

Książka jest niezwykle interesującym dokumentem o powstaniu i walkach Wojska Polskiego na słynnym szlaku od Lenino do Berlina.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Drodzy Czytelnicy!

Straszna zima angielska nareszcie skończyła się. Wraz z wodą spłynęły wszystkie nasze troski i kłopoty. Niebawem zobaczycie w Polsce najnowsze filmy angielskie, przeto zanim zniknę z dwutygodnika „FILM“, a pojawię się na ekranach, ślę szybko jeszcze jedno zdjęcie; tym razem tak zwane „zbliżenie“ z miłym pozdrowieniem dla Czytelników „Filmu“.

Wasza

Hazel Court

KSIĄŻKI NADESŁANE

Upton Sinclair: NAFTA. Spółdzielnia Wydawnicza „Książka“, 1946 r., str. 350.

Eugeniusz Kwiatkowski: PIĘĆ TEZ GOSPODARCZYCH NOWEJ POLSKI. Wydawnictwa Instytutu Śląskiego, 1947 r., str. 32.

Kazimierz Golba: LOMPA, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1947 r., str. 106.

Tadeusz Lehr-Spławiński: PLEMIONA SŁOWIAŃSKIE NAD ŁABĄ I ODRĄ W WIEKACH ŚREDNICH. — Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1947 r., str. 30.

Tadeusz Lehr-Spławiński, Kazimierz Piwarski, Zygmunt Wojciechowski: POLSKA — CZECHY. Dziesięć wieków sąsiedztwa. Pod redakcją Zygmunta Wojciechowskiego. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1947 r., str. 315.

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonał fotoreporter „FILMU“ Jerzy Gaus.

Zdjęcia zagraniczne:

„Mosfilm“, „Photo-service“ (Moskwa), „Stalingradzka Wytwórnia Kroniki Filmowej“ (Stalingrad), „Lenfilm“ (Leningrad), „Ukraińska Wytwórnia Kroniki Filmowej“ (Kijów), „Metro-Goldwyn-Mayer“, „United Artists“ i „Warner Brothers“ (Hollywood), „Eagle-Lion“ (Londyn), „Praesens-Film“ (Zurich).

REDAGUJE ZESPÓŁ

Układ i opracowanie graficzne

Tadeusz Kowalski

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA, ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 69. TELEFON 282-80.
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM-POLSKI“

Cena ogłoszeń 60 zł za 1 mm wysokości przy układzie czteroszpaltowym.
Konto P. K. O. Nr VII — 4550

KATHLEEN RYAN i JAMES MASON
w filmie angielskim reżyserii Carola Reeda
pod tyt. „NIEPOTRZEBNI MOGĄ ODEJŚĆ"